

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ЖУЛКОВСЬКИЙ Богдан Євгенович

УДК 783:78.03(477)"14"-"18"

**ЖАНР КОНДАКА В УКРАЇНСЬКОМУ
ЦЕРКОВНО-МОНОДІЙНОМУ СПІВІ XV – XIX СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник

Шевчук Олена Юріївна

кандидат мистецтвознавства,

доцент

Київ – 2015

ЗМІСТ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	4
ВСТУП	6
РОЗДІЛ I. ВІЗАНТІЙСЬКИЙ КОНДАК І ДАВНЬОРУСЬКИЙ КОНДАКАР- НИЙ СПІВ У ЗАРУБІЖНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ	13
1.1. Кондак у палеографічних, філологічних, літургічних і музикознавчих дослідженнях	13
1.2. Історія досліджень давньоруських Кондакарів, кондакарних невм і кондакарного співацького стилю	24
Висновки до першого розділу	44
РОЗДІЛ II. КОНДАК ЯК ГІМНОГРАФІЧНИЙ ЖАНР СХІДНОГО БОГОСЛУЖБОВОГО ОБРЯДУ	47
2.1. Теологічні та літургічні аспекти	47
2.2. Музичні й поетико-гомілетичні аспекти	66
Висновки до другого розділу	77
РОЗДІЛ III. САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ ТА ПОДОБНІ КОНДАКИ У НЕНОТОВАНИХ РУКОПИСАХ І СТАРОДРУКАХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ XV – XIX СТОЛІТЬ	80
3.1. Спів «на подобен» у гімнографії візантійсько-слов'янського богослужбового обряду	80
3.2. Кондаки у Тріодях Постових і Цвітних	88
3.3. Кондаки в Анфологіонах і Мінеях Святкових	100
Висновки до третього розділу	114
РОЗДІЛ IV. КОНДАКИ В УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНО-МОНОДІЙНИХ ДЖЕРЕЛАХ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ	119
4.1. Кондаки мінейного і тріодного циклів в українських нотолінійних Ірмологіонах	119
4.2. Проіміони седмичних акафістів в українській сакральній монодії	138

4.3. Недільні кондаки тропарного типу в співацьких антологіях Західної України XIX ст.: галицька і карпато-руська традиції	150
Висновки до четвертого розділу	171
ВИСНОВКИ	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АСП – Зібрання Антіна Петрушевича, ЛННБ
- Волок. – Зібрання Йосифо-Волоколамського монастиря, РДБ
- Воскр. – Зібрання Воскресенського монастиря «Новий Єрусалим», ДІМ
- ДІМ – Державний історичний музей, Москва
- ДТГ – Державна Третяковська галерея, Москва
- ІЛ – Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, Київ
- ІЛН УКУ – Інститут літургійних наук Українського Католицького університету, Львів
- ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ, Київ
- ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Київ
- ІФХМ – Івано-Франківський художній музей
- Кап. – Зібрання Петербурзької Придворної капели, РНБ
- КДА – Київська Духовна академія
- КПЛ – Києво-Печерська лавра
- ЛІМ – Львівський історичний музей
- ЛНМА – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
- ЛННБ – Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника
- МВ – Зібрання рукописів монастиря Василіан, ЛННБ
- НАНУ – Національна академія наук України, Київ
- НД – Зібрання рукописів Народного дому, ЛННБ
- НМАУ – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
- НББ – Національна бібліотека Білорусі, Мінськ
- НКПШЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
- НМЛ – Національний музей у Львові імені А. Шептицького
- НТШ – Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, Львів

ОИДР – Зібрання Товариства історії і давностей російських, РДБ
Пуст.-Мик. – Зібрання Пустинно-Миколаївського монастиря, ІР НБУВ
РАМ – Російська академія музики імені Гнєсіних, Москва
РДАДА – Російський державний архів давніх актів, Москва
РДБ – Російська державна бібліотека, Москва
РНБ – Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург
Син. – Синодальне зібрання, ДІМ
Син. спів. зібр. – Синодальне співацьке зібрання, ДІМ
Соф. – Зібрання Софійського собору, ІР НБУВ
СПБДА – Санкт-Петербурзька Духовна академія
Тр.-Серг. – Зібрання Троице-Сергієвої лаври, РДБ
Універс. – Зібрання Київського університету святого Володимира, ІР НБУВ
Усп. – Зібрання Успенського собору, ДІМ
Худ.-пром. – Зібрання Художньо-промислового музею Києва, ІР НБУВ
ЦАМ – Церковно-археологічний музей, КДА
ЦДАК – Центральний державний історичний архів у Києві
ЦДАЛ – Центральний державний історичний архів у Львові
ММВ – Monumenta Musicae Byzantinae

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена розглядом одного з найдавніших візантійських жанрів – *кондака*, який має півторатисячолітню історію, поширився в Київській Русі після її Хрещення й донині лишається невід’ємною часткою храмових служб. У роботі висвітлено пізні етапи розвитку кондака – у добу *Єрусалимського Типікону*, прийнятого Православною Церквою Русі на межі XIV – XV ст. і чинного дотепер. Від XV ст. кондак представлений в українських *службових*, від XVI – XVII ст. – у *співацьких* книгах. XVII – XIX століття відзначені найвищими художньо-музичними здобутками вітчизняного духовного співу, до яких належить і низка довершених зразків цього жанру. Хоч окремі кондаки, уживані на теренах Київської митрополії (київські, острозькі, грецькі, болгарські, сербські), було проаналізовано українськими й зарубіжними дослідниками (Олександра Цалай-Якименко, Юрій Ясіновський, Лідія Корній, Олена Шевчук, Євгенія Ігнатенко, Григорій Статіс, Олександр Вовк, Мартін Абійський, Любов Терлецька), жанр лишився в цілому не вивченим. У спеціальній літературі не з’ясовані, зокрема, *комплекс жанрових ознак* кондака (включно з поділом на службово-функціональні різновиди), його *локальні традиції*, типи українських друкованих і рукописних співацьких книг, де він підлягав фіксації. Усе це обумовило необхідність багатоаспектного розгляду цього найдавнішого літургічного жанру на пізніх етапах його розвитку в контексті української співацької культури.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно із планами науково-дослідної роботи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тема дисертації, остаточне формулювання якої затверджено Вченою радою НМАУ (протокол № 2 від 24 вересня 2015 р.), відповідає комплексній темі № 1 «Історія української музики» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015 – 2020 рр.).

Мета роботи – осмислити жанр кондака як *комплекс взаємопов'язаних ознак* і його втілення в українському церковно-монодійному співі XV – XIX ст.

Згідно до мети, було поставлено кілька **завдань**:

1) опрацювання наукових досліджень історії кондака й низки споріднених із ним явищ візантійського і давньоруського співацького мистецтва (*Кондакар, кондакарна нотація, кондакарний спів*);

2) комплексна характеристика кондака як гімнографічного *жанру* (теологічні, літургічні, поетичні та музичні ознаки);

3) реконструкція репертуару кондаків Єрусалимської доби за службовими Мінеями і Тріодями XV – XIX ст., нотолінійними Ірмологіонами Київської митрополії кінця XVI – початку XX ст. та західноукраїнськими співацькими антологіями XIX – початку XX ст.; укладання інципітаріїв кондаків;

4) віднайдення в службових та співацьких рукописах і стародруках супутніх текстових ремарок і конкретизація уставних рубрик кондаків: приурочення, гласу, відношень *самогласен – самоподобен – подобен*;

5) встановлення міжжанрових зв'язків між гімнами тропарної групи;

6) характеристика елементів музичної стилістики кондаків із нотолінійних Ірмолоїв XVII – XVIII ст. і західноукраїнських антологій XIX ст.;

7) класифікація музичних форм монострофних кондаків.

Об'єктом дослідження обрано *кондак* – гімнографічний жанр *сирійсько-візантійської тенези*, який (у числі інших видів піснеспівів) поширився на теренах слов'янського ареалу.

Предметом вивчення є комплекс жанрових ознак і риси музичної стилістики кондака української монодійної традиції (поширеного в Київській православної митрополії, частково – в українських і білоруських уніатських епархіях) у добу Єрусалимського Типікону (з XV ст.).

Хронологічні межі: кінець XIV – початок XX ст. Нижня часова межа зумовлена проведенням літургічних і співацьких реформ, пов'язаних із прийняттям Православною Церквою Єрусалимського Уставу; верхня – датою появи карпато-руського нотного «Простоп'їня» (Оунгварь, 1906).

Географічні рамки – етнічні українські землі у складі іноземних держав (Велике князівство Литовське, Річ Посполита, Австро-Угорщина, Російська імперія).

Джерельну базу роботи склало понад сто книг: українсько-білоруські нотолінійні Ірмолої та ненотовані Тріоди, Мінеї, Анфологіони, Октоїхи з фондів сімох установ: Інституту рукопису та відділу стародруків Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Центрального державного історичного архіву Києва, Львівського історичного музею, Національного музею у Львові імені А. Шептицького, Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника.

З метою порівняння застосовано *факсимільні та набірні видання* візантійських *Псалтиконів* XII – XIV ст., давньоруських *Кондакарів* XI – XIII ст., манускрипти серії «Monumenta Musicae Byzantinae», архівні матеріали в електронних ресурсах провідних наукових установ України і світу.

Методологічну основу дослідження становить *комплексний підхід* до розгляду жанру кондака, в якому поєднано такі методи:

- *історико-генетичний* – в окресленні семітсько-сирійського коріння жанру кондака та візантійського періоду його побутування;
- *пошуковий* – у віднайденні зразків цього жанру в українських і білоруських манускриптах і стародруках (ненотованих і нотолінійних);
- *класифікаційний* – у поділі кондаків, відповідно до приурочення, на групи; у диференціації різновидів композиційних структур;
- *літургічний* – визначення місцеположення та функції кожного кондака в богослужінні добового, тижневого та річного кола;
- *текстологічний* – у встановленні різних часових і територіальних варіантів та редакцій поетичних і музичних текстів;
- *музикознавчий* – у розгляді наспівів кондаків тріодного й мінейного циклів (з Ірмолоїв) та недільних (із нотних антологій XIX – поч. XX ст.).

Теоретичною базою дослідження є праці, у яких розроблено проблематику

- *богослужбового співу Православної Церкви* на різних етапах розвитку (Димитрій Разумовський, Іван Вознесенський, Степан Смоленський, Василій Металлов, Егон Веллес, Іван Гарднер, Микола Успенський, Тетяна Владишевська, Альбіна Кручиніна, Ніна Герасимова-Персидська, Євгеній Герцман, Зівар Гусейнова, Галина Алексеева, Марія Богомолова, Микола Денисов, Ірина Лозовая, Марина Рахманова, Наталія Заболотная, Микола Парфентьев, Наталія Парфентьева, Наталія Серьогіна, Борис Шиндін, Дмитро Шабалін, Наталія Рамазанова, Галина Пожидаєва, Раїна Палікарова-Вердей, Крістіан Тодберг, Константин Флорос, Кеннет Леві, Димитрій Кономос, Марія Александру, Мілош Велімірович, Крістіан Трольсгард, Іоаніс Арванітіс, Грегорі Маєрс, Герда Вольфрам, Крістіан Ганнік, Лікурґос Ангелопулос);

- греко-візантійської і давньоруської *історичної та систематичної літурґіки* (Олександр Голубцов, Олексій Дмитрієвський, Іван Карабінов, Іван Мансветов, Корнелій Кекелідзе, Михайло Лісіцин, Михайло Скабалланович, Хуан Матеос, Антон Баумштарк, Микола Успенський, Олексій Пентковський, Мігель Арранц, Роберт Тафт, Васса Ларіна, Михайло Желтов);

- теорії та історії *української сакральної монодії* (Мирослав Антонович, Павло Маценко, Олександра Цалай-Якименко, Юрій Ясіновський, Лідія Корній, Олена Шевчук, Ірина Чижик, Олеся Прилепа, Ольга Путятицька, Дмитро Болгарський, Ігор Сахно, Олександр Вовк, Тетяна Каплун);

- теорії та історії *музичних жанрів*, у тому числі східного богослужбового обряду (Арнольд Сохор, Лео Мазель, Євгеній Назайкінський, Тетяна Чередниченко, Вячеслав Медушевський, Наталія Сімакова, Катерина Ручьєвська, Марина Черкашина-Губаренко, Ніна Герасимова-Персидська, Сергій Шип, Людмила Шаповалова, Ігор Пясковський, Ірина Тукова, Егон Веллес, Микола Успенський, Іван Гарднер, Сергій Аверинцев, Борис Шиндін, Наталія Рамазанова, Тетяна Владишевська, Мілош Велімірович, Ірина Єфімова, Ірина Школьник, Олена Коляда, Олена Малаштанова, Олена Шевчук);

- теологічним, літургічним, поетико-гомилетичним та музичним аспектам *жанру кондака* (Константин Ікономос, Жан Пітра, Карл Крумбахер, Микола Флоринський, Вільгельм Кріст, Матфей Паранікас, Ніколаос Томадакіс, Микола Успенський, Егон Веллес, Константин Флорос, Пауль Маас, Константин Трипаніс, Жозе Гродідьє де Матон, Тетяна Владишевська, Наталія Рамазанова, Юлія Артамонова, Наталія Серьогіна, Кеннет Леві);

- *атрибуції і музичного аналізу* вибраних кондаків з українських і білоруських нотолінійних *Ірмологіонів* кінця XVI – середини XIX ст. (Олександра Цалай-Якименко, Мирослав Антонович, Юрій Ясіновський, Євгенія Ігнатенко, Олена Шевчук, Олександр Вовк, Любов Терлецька).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*

- гімнографічний жанр кондака постає як цілісність восьми взаємопідпорядкованих літургічних, поетичних і музичних ознак;
- відповідно до службових циклів диференційовано вісім груп кондаків;
- констатовано існування окремого різновиду кондака-монострофа – *проміона тижневого акафіста*, який відображено в *Ірмолоях*;
- визначено репертуар *проміонів акафістів*, їхню подвійну функційність і спорідненість із Великим акафістом Богородиці;
- складено *інципитарії* кондаків Тріоді (повний), Мінеї Святкової (частковий) і проміонів тижневих акафістів (повний);
- подано статистику *гласів* кондаків Тріоді, з'ясовано співвідношення *самогласних, самоподобних і подобних* кондаків у тріодному циклі;
- з'ясовано взаємозв'язок піснеспівів на рівні змінності жанрових назв у межах тропарної групи: кондак – тропар – сідален;
- взаємодію «*самоподобен – подобен*» встановлено як для кондаків, так і в межах групи кондаків, сідальнів і тропарів;
- визначено найуживаніший наспів кондаків з українсько-білоруських нотолінійних *Ірмолоїв* XVI – XIX ст. (*болгарський*);
- аргументовано на прикладі кондака, що в західноукраїнській співацькій традиції XIX ст. розрізняються *галицький і карпато-руський* ареали;

- окреслено *композиційні структури* українських кондаків монодійної традиції кінця XVI – початку XX ст., здійснено їх класифікацію;
- в'яснено етапи писемної історії кондака в українській церковно-співацькій традиції у добу Єрусалимського Типікону.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості їх застосування в *навчальних курсах* «Історія української музичної культури», «Музичне джерелознавство», «Православна літургіка», «Текстологія і палеографія», «Основи церковно-співацького мистецтва» для бакалаврів і магістрів музичних вишів України III – IV рівнів акредитації. Віднайдений співочий матеріал може збагатити *виконавську практику* та стати основою творчих *композиторських обробок* (гармонізації, аранжування).

Апробація результатів дослідження відбулася на засіданнях кафедри старовинної музики НМАУ, а також у виступах на тринадцяти міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Ежегодный международный научно-творческий симпозиум *Бражниковские чтения–2011*» (Санкт-Петербург, 11–16 квітня 2011); Конференція молодіжної секції музикознавчої комісії наукового товариства імені Т. Г. Шевченка (Львів, 24 травня 2011); «Антоновичеві читання»: До 95-ї річчя від дня народження диригента і музиколога Мирослава Антоновича (Львів, 28 лютого 2012); VIII Міжнародна наукова конференція Інституту літургіки Українського католицького університету «Візантійсько-слов'янська гимнографія і церковна монодія»: До 1025-ліття Хрещення Руси-України (Львів, 9–10 жовтня 2013); Міжнародний науковий симпозиум-практикум «Музика минулого і сучасності» (Київ, 26–27 квітня 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція «Музикознавчі студії» (Львів, 25–26 лютого 2015); Міжнародний симпозиум і практикум «*Musica incognita: XVI – XXI*»: До 15-ліття Кафедри старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, 24–26 квітня 2015); Всеукраїнська наукова та творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27–29 квітня 2015); Міжнародна ювілейна науково-практична конференція «Київська Духовна академія у світовій родині богословських навчальних закладів»: До 400-річчя Київської Духовної академії

(Київ, 20–21 жовтня 2015 р.); ІХ Міжнародна наукова конференція Інституту літургіїки «Візантійсько-слов'янська гимнографія і церковна монодія» (Львів, 1–2 жовтня 2015); «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 23–25 березня 2016); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 24–25 березня 2016); «Музичний твір: XVI – XXI» (Київ, 23–24 квітня 2016).

Одноосібні **публікації** у наукових фахових виданнях:

- 1) Жулковський Б. Давньоруський кондакарний спів у зарубіжній музичній історіографії / Богдан Жулковський // Українське музикознавство : Науково-методичний збірник. – К., 2013. – Вип. 39. – С. 119–134.
- 2) Жулковський Б. Кондаки у Тріюдах Київської митрополії доби Єрусалимського Типікону (самогласні, самоподобні, подобні) / Богдан Жулковський // Студії мистецтвознавчі : Театр, музика, кіно. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2014. – Число 1. – С. 101–115.
- 3) Жулковський Б. Кондак як гимнографічний жанр : літургічні та музикознавчі аспекти / Богдан Жулковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2014. – Вип. 109. – С. 12–33. – (Старовинна музика – сучасний погляд ; Кн. 6).
- 4) Жулковський Б. Репертуар самогласних, самоподобних і подобних кондаків в українських Анфологіонах / Богдан Жулковський // Українська музика : Науковий часопис. – Л., 2015. – Число 3 (17). – С. 17–35.
- 5) Жулковський Б. Проіміони (кондаки) седмичних акафістів в українських нотолінійних Ірмологіонах / Богдан Жулковський // Spheres of Culture : Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2015. – Vol. XI. – P. 450–460.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, основної частини (4 розділи), висновків, списку використаної літератури (277 позицій). Загальний обсяг – 213 сторінок. Основний зміст роботи – 185 сторінок.

РОЗДІЛ І.

ВІЗАНТІЙСЬКИЙ КОНДАК І ДАВНЬОРУСЬКИЙ КОНДАКАРНИЙ СПІВ У ЗАРУБІЖНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ

1.1. Кондак у палеографічних, філологічних, літургічних і музикознавчих дослідженнях

У першому розділі здійснено огляд наукових досліджень історії кондака (за хронологією їх появи) та споріднених із ним феноменів і встановлено ступінь дослідження окремих його жанрових ознак.

До другої половини ХІХ ст. кондак як гімнографічний жанр не викликав особливого зацікавлення з боку вчених. Згадки про нього містяться у *си-наксарях* на честь прп. Романа Мелодоса з Менологія Василя Другого, Берлінського, Єрусалимського і Патмоського кодексів. Про кондак коротко писали богослови, літургісти, каноністи, історики Церкви, палеографи, філологи й представники суміжних галузей науки.

У першій половині ХVІІІ ст. відомий грецький апологет і філолог Константин Ікономос (1780–1857) звернув увагу на просодичні особливості візантійських гімнів, у тому числі кондака. Учений досліджував принципи будови поетичних строф за допомогою мелодичної складової, на основі чого зробив зауваження стосовно метрики грецьких гімнів.

На важливість вивчення полістрофних кондаків указав архієпископ Чернігівський і Ніжинський Філарет (Гумілевський; 1805–1866). Святитель увів у науковий обіг візантійський ненотований *Ікіматарій* (Кондакар) ХІІ ст. Московської Синодальної бібліотеки (ДІМ, Син. 437), описавши його структуру та зміст. Дослідник вважав прп. Романа Сладкопівця автором понад тисячі кондаків на Господські, Богородичні свята і святим та окремих стихир Різдяного циклу. Він висловив гіпотезу щодо виконання полістрофних кондаків за богослужінням у Палестині в часи прп. Іоанна Дамаскіна і Косми Маюмського, поряд із жанром канону [159, с. 167–173].

Головний папський бібліотекар і архіваріус, єпископ Порто і Санта Руфіна, кардинал Жан Батист Франсуа Пітра (1812–1889) відкрив у візантійській гімнографії принципи *ізосилабізму* (однакова кількість складів у рядках різних строф) та *гомтонії* (однакове положення ненаголошених і наголошених складів у рядках). Такі висновки вчений зробив на основі аналізу описаного архієпископом Філаретом візантійського Ікіматарія, долучивши згодом аналогічні рукописи з островів Корсики й Патмоса та міста Турина. Дослідник указав на важливість вивчення біблійної сакральної поезії та сирійської християнської гімнографії (в яких вбачав витoki жанру кондака) та звернув особливу увагу на етимологію поняття «кондак» [241, с. X–XII].

Кардинал Пітра припускав, що кондак був витіснений канonom у VIII – IX ст. через інтенсивний іконоборчий рух [241, с. XXXVII], хоча в IX – X ст. були спроби створення нових полістрофних кондаків, зокрема, гімнографами *палестинської савайтської кондакарної школи* [241, с. XXXV–XLV]. Зауважимо, що така думка була спростована дослідниками другої половини XX ст. Вчений опублікував 29 кондаків прп. Романа Сладкопівця, чим поклав початок повного видання творів гімнографа.

Німецький учений Вільгельм Кріст (1831–1906), разом із грецьким колегою Матфеєм Паранікасом (1832–1915), видав кондаки прп. Романа Мелодоса, поділивши їх на колони. Вони вперше звернули увагу на *музичну складову* кондаків, але орієнтувалися на сучасну їм грецьку практику (другої половини XIX ст.), у зв'язку з чим зробили хибний висновок щодо збереження мелодики давнього кондака до XIX ст. [194].

Важливим кроком у вивченні жанру кондака була публікація та історико-філологічне дослідження візантійського Кондакаря Синодальної бібліотеки намісника Московського Данилового монастиря архімандрита Амфілохія (Сергієвського-Казанцева; 1818–1893). Учений описав зміст рукопису, порушив питання авторства й видав грецькі кондаки та ікоси з паралельним церковнослов'янським перекладом [3]. У підготовці публікації допомагав видатний славист Ізмаїл Срезневський (1812–1880). Критичні відгуки на видання

вийшли з-під пера літургіста Івана Мансветова (1843–1885) [89; 90], котрий також досліджував кондак [91, с. 369–374, 379–391].

Професор церковної історії Санкт-Петербурзької Духовної академії Євграф Ловягін (1822–1909) в актовій промові 1876 р. (згодом була опублікована у формі окремої брошури) познайомив російських науковців із відкриттями західних учених, зокрема, у галузі кондакарної поезії [81] та видав деякі кондаки у власному російському перекладі [80].

Магістр Київської Духовної академії протоієрей Микола Флоринський (1826–1909) здійснив огляд життєвого шляху найвидатнішого творця кондаків прп. Романа Мелодоса і проаналізував окремі його полістрофні кондаки та інші гімнографічні твори [162, с. 112–117].

Німецький класичний філолог Карл Крумбахер (1856–1909) дослідив та опублікував три кондаки на притчу «Про десятьох дів» [225]. Окрему увагу вчений звернув на алфавітні й фразові *акростихи* у грецьких кондаках [223]. У ранніх працях він підтримував гіпотезу Генріха Гельцера, що прп. Роман Сладкопівець жив пізніше, у VIII ст. Дослідник охарактеризував персоналії деяких інших майстрів кондаків, зокрема, Киріака [224].

Знаний візантиніст Афанасій Пападопуло-Керамевс (1856–1912) реконструював життє прп. Романа Мелодоса [238], на основі чого вважав не його, а Константинопольського патріарха Фотія автором акафіста Пресвятій Богородиці [108] (нашого часу це заперечено наукою).

Церковний історик і візантолог Олександр Васильєв (1867–1953) провів огляд різних теорій походження грецького церковного співу, звертаючи увагу на його старозавітні та сирійські витоки [31, с. 626–633]. Учений навів паралелі між сирійськими *мемрами* та *мадрашами* прп. Єфрема Сиріна і грецькими кондаками прп. Романа Сладкопівця; дослідив місце і час життя цього майстра [30]. Американський філолог Роман Якобсон (1896–1982) запропонував гіпотезу стосовно збереження поетичного принципу (метрика, архітектоніка) візантійських гімнографічних творів, у тому числі кондаків, при перекладах з грецької мови на церковнослов'янську.

Український філолог і літургіст Петро Франц Крип'якевич (1857–1914) здійснив комплексне дослідження *акафіста* Пресвятій Богородиці, який атрибутував перу прп. Романа Мелодоса [226, с. 374–375], спростувавши твердження кардинала Пітри [241, с. 250] та В. Кріста [194, с. LI] стосовно Константинопольського патріарха Сергія як творця Великого акафіста.

Інший український учений-філолог Володимир Бирчак (1881–1952) дослідив принципи римування у кондаках прп. Романа Мелодоса й пізніших акафістах, а також їх вплив на «Слово о полку Ігоревім» [19].

Зважаючи на *сирійську* *генезу* жанру кондака, цілком слушно припустити, що він був першим осмогласним піснеспівом.

Основоположник німецької історичної і компаративної літургіки Антон Баумштарк (1872–1948) пов'язував кристалізацію *осмогласся* з особою сирійського монофізитського патріарха Севіра Антіохійського.

Цю гіпотезу підтримав і розвинув американський музикознавець Альфред Сван (1890–1970), зазначивши: «Наприкінці IV ст. у Сирії, яка була тогочасною ареною інтенсивної мистецької творчості, з'являється альтернативна [до грецької античної – Б. Ж.] музична система, ймовірно арабської генези, яка передбачала групування наспівів не у відповідності з основним ладом, а згідно мелодичних поспівок, спільних для окремих груп наспівів. Система сформувалася як теорія близько 500 р. та всі піснеспіви сирійських служб були впорядковані за вісьмома групами, кожна з яких мала свої моделі. Нова система отримала назву *осмогласся*» [258, с. 370]. Нашого часу ця гіпотеза спростована музикознавцями і доведено, що оригінальний сирійський Октоїх не існував; уперше Октоїх прп. Іоанна Дамаскіна було перекладено сирійською мовою у IX ст. у мелькітському середовищі.

Подвійну генезу жанру кондака відзначив видатний американський музикознавець та композитор Егон Веллес (1885–1974). На думку вченого, прототипами кондака, з одного боку, є три сирійські гімнографічні жанри (*мемра*, *мадраша*, *сотіта*, які отримали вжиток у творчості, почасти, прп. Єфрема Сиріна), з іншого – ранньовізантійські гомілії (зокрема, твори Мелітона Сар-

дійського [267, с. 184–188; 269]. Виходячи з функції, поетичної та музичної стилістики, він назвав кондак «співаною проповіддю» та висловив думку, що витіснення кондака відбулося через переродження музичної традиції (заміна силабічного стилю на невматичний) [267, с. 202–203].

Видатний літургіст Микола Успенський (1900–1987) зауважив, що деякі строфи з кондаків прп. Романа трапляються в Тріодіонах, Пентикостаріонах, Октоїхах і Мінеях під назвами *сідальни*, *тропарі*, *світільні*. Він детально пояснив спеціальні рубрики Єрусалимського Уставу стосовно послідовності виконання тропарів і кондаків на Літургії [156]. Учений зробив богословський аналіз полістрофних кондаків «Марія та волхви» і «Марія біля Хреста», спрямованих проти єресі монофізитів; подав власний переклад першого полістрофного кондака на притчу «Про десятьох дів» [155].

Грецький медієвіст Ніколаос Томадакіс (1907–1993) видав полістрофні кондаки прп. Романа Мелодоса на основі кодексів Patmos 212, Patmos 213, частково залучаючи інші джерела. Як безпосередній носій традиції, учений добре розумів метрику візантійських кондаків, а тому зробив поділ на колони, виходячи з нерозривної єдності поетичного й музичного текстів. Він вважав, що Великий акафіст створено за моделлю («на подобен») кондака. Дослідник уводить поняття *ізохронії* як засадничого принципу гімнографії, що злагоджує метричну свободу [277].

Критичне видання полістрофних кондаків прп. Романа належить німецькому філологу Паулю Маасу (1880–1964) й грецькому медієвісту Константину Трипанісу (1909–1993). Дослідники опублікували 59 (із 85 відомих) кондаків прп. Романа Сладкопівця, згрупувавши їх за п'ятьма розділами, а саме: 1) Життя Христа; 2) інші Новозавітні теми; 3) сюжети Старого Завіту; 4) інші теми (у тому числі апокрифічні); 5) агіографічні сюжети. Зауважимо, що подібний поділ є надто умовним і не завжди зрозумілим. У кінці видання вчені опублікували метричні схеми полістрофних кондаків [252].

П. Маас вважав кондак похідним від сирійської мадраші (в яку було введено принцип гомотонії) й грецьких гомілій II – III ст. [231] і назвав цей жанр

ритмічною проповіддю. Учений досліджував виключно вербальну складову кондаків (зокрема, метрику), нівелюючи музичну складову. П. Маас виокремив чіткі метричні схеми-штампи, типові для кондаків прп. Романа Мелодоса, й іноді різко відзивався про цього талановитого гімнографа як про аматора (навіть епігона). Дослідник піддав несправедливій критиці публікацію полістрофних кондаків Ніколаоса Томадакіса.

Предметом наукових студій К. Трипаніса стали індивідуальні особливості творчості прп. Романа Мелодоса, котрого він назвав «Божим оратором» [252, с. XXIII]. Наявність у полістрофних кондаках значної кількості *гебраїзмів* та оригінальних єврейських імен, на думку вченого, свідчить про *семітське* походження прп. Романа [252, с. XVI–XVII].

Дослідник помітив запозичення текстів кондаків у *піснеспівах тропарної групи*. Наприклад, сідален після першої кафізми у Великий вівторок «Жениха, братіє, возлюбимъ» є проіміоном полістрофного кондака прп. Романа Сладкопівця із притчі «Про десятьох дів» [252, с. 395].

Третє повне видання полістрофних кондаків прп. Романа Мелодоса належить французькому філологу-візантиністу Жозе Гродідьє де Матону (1924–1982). Крім грецьких оригінальних текстів учений подав паралельний французький переклад (точний, проте не літературний). Він вибудував послідовність кондаків за біблійною *хронологією*: від гріхопадіння Адама та Єви до Зішестя Святого Духа. Далі йдуть гімни дидактичного, медитативного й агіографічного змісту. Дослідник вважав прп. Романа Мелодоса охрещеним євреєм [206, с. 180–181], тому припускав, що кондаки на *старозавітні сюжети* могли створюватися ним найраніше [206, с. 244]. Учений беззаперечно відкидає сирійську генезу полістрофного кондака.

У вступній статті до антології гімнів Ж. Гродідьє де Матон розглянув питання палеографії та текстології, частково музичні особливості жанру кондака. Перед публікацією кожного гімну є невеликі вступні статті, де розкрита теологічна й літургічна сутність пропонованого кондака, проаналізована його метрична структура. Дослідник відзначив невідповідність метрики проіміона

та ікосів, вважаючи, що *теорія стопи* руйнує поетичні особливості кондаків прп. Романа Сладкопівця. Окремі розвідки вчений присвятив музичним особливостям полістрофного кондака [204] і Великому акафісту Пресвятій Богородиці як особливому літургічному жанру [205].

Австрійський філолог-візантиніст Герберт Гунгер (1914–2000) планував видати монографію про прп. Романа Мелодоса та жанр кондака. Дослідник виокремив *біблійну екзегезу* в поемах цього гімнографа [213], описав використані ним спеціальні *риторичні прийоми* [212].

Видатний літургіст Мігель Арранц (1930–2008) уперше згрупував кондаки прп. Романа не за тематикою, а відповідно до *літургічних циклів*, звернувши увагу на особливості виконання кондаків на *Панніхисі* [189].

Російський філолог та культуролог Сергій Аверинцев (1937–2004) відзначив особливий кордоцентризм у кондаках прп. Романа та тонічну метрику, запозичену від сирійської гімнографії. Дослідник виокремив чотири аспекти схожості кондака та *гомилії*: 1) місце й функція в аколупії богослужбового комплексу; 2) спосіб виконання (сольний, проміжний між мовленням і речитативним співом); 3) насиченість вербальної тканини елементами *красномовства*; 4) дидактична спрямованість [2, с. 222–223].

Старозавітні витоки жанру кондака дослідив німецький філолог Фелікс Келлер [217, с. 12–14]. Учений здійснив текстологічні порівняння проіміона Різдва Христового «Н Παρθένος σήμερον» («Дѣваа днесь») за візантійськими і давньоруськими середньовічними кодексами. На основі аналізу оригінального давньоруського кондака князям Борису та Глібу він зробив висновок, що «на відміну від оригіналу, закони ізосилабізму та гомотонії не витримувалися в слов'янських манускриптах» [217, с. 149].

Про генетичний зв'язок між сирійською та візантійською гімнографією [240], метричну форму і літературні джерела кондаків прп. Романа Мелодоса [239] писав відомий дослідник сирійської літератури Вільям Петерсен (1950–2006). А його колега Себастьян Брок, на прикладі кондака про Авраама та Сару, відзначив зв'язок сирійської літератури з *арамейською*, зокрема, зі Ста-

рим Завітом. Він виділив три аспекти подібності візантійського полістрофного кондака й сирійської християнської гімнографії: 1) метрична форма; 2) вербальна форма; 3) літературні мотиви [192; 193].

Автором найповнішого *життя* преп. Романа є грецький медієвіст Каріофіліс Мітсакіс [274], який зауважив окремі літературні особливості кондаків, зокрема, використання популярної лексики й стилю мовлення та поетичні принципи *ізострофізму* [233, с. 163]. Найповніша бібліографія праць про прп. Романа міститься в статті австрійського візантиніста Йоганнеса Кодера [219]. Дослідник по-новому написав біографію видатного гімнографа [221] та зупинився на теологічних аспектах жанру кондака [220].

Усну та писемну традиції побутування візантійських кондаків дослідив данський музикознавець Йорген Раастед (1927–1995) [244], зокрема, на матеріалі найвідоміших гімнів «Τῆ Ἠλερμάχῳ Στρατηγῶ» («Възбранной Воеводѣ») [243] та «Ἦ Παρθένος σήμερον» («Дѣва днесъ») [245].

Першим ученим, котрий поєднав здобутки філологів, літургістів і музикознавців у вивченні візантійського кондака як особливого гімнографічного жанру, є німецький медієвіст Крістіан Ганнік, учень Г. Гунгера. Дослідник вважає, що без урахування мелодичної складової неможливий цілісний аналіз метрики та інших особливостей кондака: «Не-невменні текстуальні свідчення аж ніяк не доводять відокремлення тексту [вербального – Б. Ж.] від мелодії» [36, с. 234]. Учений вводить поняття *ізоневмології*, тобто однакової послідовності невм у різних рядках піснеспівів.

К. Ганнік вирахував, що для подібних кондаків було 40 моделей з-поміж кондаків і *сідальнів*, зазначивши, що *феномен «подобія»* стосувався радше мелодики, ніж метрики. Тому принцип поділу кондаків на колони має базуватися на основі поділу їхніх зразків (подобен має стільки ж колонів, скільки самоподобен). Дослідник приписував прп. Роману майже всі самогласні та самоподобні кондаки, а всі інші кондаки, ймовірно створили його послідовники «на подобен» зразків видатного творця. Учений вважає, що до нашого часу традиція виконання кондаків була втрачена: «Немає жодного зв'язку між

середньовізантійською традицією Псалтикону XIII – XIV ст. і сучасним стилем» [208, с. 6]. К. Ганнік окреслив ряд важливих питань у вивченні кондаків: 1) прп. Роман як екзегет; 2) літургічний ужиток; 3) метрика кондаків.

Австрійська дослідниця Герда Вольфрам зауважила, що в Уставі Константинопольського собору Святої Софії кондаки завжди названі *тропарями* [272, с. 489], а це може свідчити про подібність жанрів.

Сучасний грецький філолог-медієвіст Григорій Папаяніс проаналізував зовнішні (жанрові) та внутрішні (теологічні) особливості *Великого акафіста* Пресвятій Богородиці. Основні питання, порушені автором у монографії: метрика, текстологія та порівняння з кондаками прп. Романа Мелодоса (вважає, що акафіст не належить перу гімнографа). Учений подав бібліографію праць про цей жанр за останні за півтора століття [275].

Про збереження принципу *ізосилабізму* при перекладі з грецької мови на церковнослов'янську деяких проіміонів кондаків (Різдва Христового, Богоявлення, рівноапостольній Єлені) зазначив філолог Роман Кривко. Дослідник аналізував кондаки на матеріалі візантійських і давньоруських рукописних джерел із залученням середньоболгарських (дуже подібні до давньоруських) та давньосербських манускриптів [74; 75].

Окрему публікацію Р. Кривко присвятив лексичним і граматичним особливостям кондака великомученику Димитрію Солунському «Кровій твоїхъ струями» («Τοῖς τῶν αἱμάτων σου πείθοις») – самоподобна для кондаків другого гласу. Науковець слушно зауважив: «Текстологія слов'янських кондаків свідчить, що їхня давньоруська редакція, представлена в Кондакарях і Мінеях Службових, склалася у зв'язку зі Студійсько-Олексіївською богослужбовою реформою XI ст., в результаті перевірки за іншими грецькими оригіналами ранішої болгарської редакції» [71, с. 299].

Відсутність кондаків у грузинських *Іадґарі*, вірменських *Лекціонаріях* і Єрусалимських *Тропологиях* помітив філолог і літургіст диякон Володимир Василик [28, с. 47], котрий окреслив життєвий і творчий шлях прп. Романа й визначив літургічну функцію найдавніших кондаків цього гімнографа на пе-

ріод Великого посту [29]. Його колега священник Михайло Асмус дослідив кондаки на теми Нового Завіту (входили до складу Тріоді Цвітної), зокрема, кондак на шлюб у Кані Галілейській [13]. Із кондаків на теми Старого Завіту науковець опублікував кондак на гріхопадіння Адама та Єви [14].

Священик Федір Людоговський класифікував давньоруські і грецькі *акафісти* відповідно до їхнього змісту та приурочення. Він звернув увагу на особливості архітектоніки, поетичні та метричні принципи жанру [84].

Український філолог протоієрей Олег Кожушний зробив (на основі наукової бібліографії) лінгвістичний і богословський аналіз вибраних кондаків прп. Романа Сладкопівця та Великого акафіста. Вчений окреслив ранньовізантійські і сирійські витоки кондака, а також драматичну долю цього жанру в подальші часи. З-поміж поетичних особливостей він виділив теонімо-поетоніми, синонімічні ряди дієслів, тропи, фігури [65].

Прот. О. Кожушний запропонував власний *переклад українською мовою* деяких кондаків прп. Романа і Великого акафіста [65].

Англійський музикознавець і протопсалт Олександр Лінгас досліджував літургічну функцію полістрофного кондака у візантійському *Пісенному Послідуванні*, де він виконувався між Панніхісом та трьома антифонами Полуношниці. Митець планував відновити музичний матеріал Пісенного Послідування, яке, на його думку, існувало включно до XI ст. [230].

Музична компонента візантійських кондаків уперше отримала багатоаспектне висвітлення у працях німецького музикознавця Константина Флороса. Вчений досліджував принципи *музичного формотворення* монострофних кондаків і виокремив найуживаніші конструкції: ААВВС, ААВССД, ААВСССД, ААВ, ААВВСДДЕ [201]. Проте згадувана праця залишилася поза увагою переважної більшості філологів та літургістів.

Монострофний візантійський кондак став предметом досліджень інших західних музикознавців другої половини ХХ ст. Так, італійський музикознавець Джованні Марці піддав критиці транскрипції видавців серії «*Monumenta Musicae Byzantinae*», насамперед, стосовно метро-ритмічного аспекту. Вчений

запропонував власні оригінальні *дешифровки* проіміона та першого ікоса Великого акафіста Богородиці [232]. Крістіан Тодберг виділив дві *форми* візантійських кондаків: 1) давня (V – X ст.; *силабічна* усної традиції); 2) нова (XI – XIV ст.; *мелізматична* писемної традиції) [261]. Палеограф Нанна Шедт проаналізувала рефренні каденції 118 кондаків із грецького Ашбурнгаменського Псалтикону й давньоруського Успенського Кондакаря [254].

Найдавніші візантійські самоподобні кондаки Різдва Христового та Богоявлення, генеза яких сягає *доосмогласного часу*, дослідив сучасний харківський музикознавець і протопсалт Ігор Сахно [130; 131].

Оригінальні давньоруські кондаки, а також кондаки тим святам, котрих особливо шанували в Київській Русі, стали предметом наукових розвідок санкт-петербурзького музикознавця Наталії Серьогіної. Дослідниця проаналізувала фіксацію поетичного тексту кондаків князям-страстотерпцям Борису і Глібу, прп. Феодосію Печерському, перенесенню мощей свт. Миколая, свмч. Клименту Римському. Н. Серьогіна помітила, що словесний текст нотованих кондаків містить співацьку інформацію, а саме: крапки, повтори літер, придиhi («хе», «хо»), вокалізація тощо [134; 135].

Наталія Рамазанова зауважила подібність виконання кондаків, тропарів і світильників (ці три жанри є сольними) [127, с. 158–159] і навела *періодизацію розвитку жанру* кондака у Київській Русі та Росії впродовж XII – XIX ст., виділивши три періоди: 1) XII – XIV ст. (Студійська доба, кондакарні невми); 2) XV – перша половина XVII ст. (писемна традиція – знаменна, демественна: «Възбранной Воеводѣ», «Аще и въ Гробѣ», «Съ сватыми оупокой», «Вознесыйся на Крестѣ»; усна – читання, силабічні наспіви); 3) друга половина XVII – XIX ст. (київська квадратна нотація, багаторозспівність: кондаки грецького, київського, болгарського та інших наспівів) [126].

Стосовно двох типів виконання кондаків у добу Студійського Уставу – *співу* (писемна традиція) та *читання* (усна) – висловилася московська дослідниця Наталія Заболотная. Спів міг бути мелізматичним (Кондакарі) і силабічним, у межах гласової традиції [56, с. 58]. А її дисертантка Юлія Артамоно-

ва дослідила систему *моделей* кондаків за п'ятьма давньоруськими Кондакарями, встановши, що в них міститься 47 самогласних, 20 самоподобних, 133 подобних кондаків. Окремо нею проведено статистику в межах літургічних циклів (тріодний, мінейний) і гласів [10; 11; 12].

Кондаки з українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI – середини XIX ст. досліджували деякі сучасні українські музикознавці-медієвісти, представники львівської (Юрій Ясіновський, Олександра Цалай-Якименко, Любов Терлецька) й київської наукових шкіл (Лідія Корній, Олена Шевчук, Євгенія Ігнатенко).

О. Цалай-Якименко порівняла кондаки акафіста Богородиці острозького та болгарського наспівів, визначила їхні форми, проаналізувала інтонаційний зміст, метро-ритмічні особливості [166, с. 184–188]. У Каталозі Ю. Ясіновського зазначені *кондаки* та *проіміони акафістів*, які названі просто кондаками [184]. Л. Терлецька дослідила кондаки Різдва Христового і Похвали за Ашбурнгаменським Псалтиконом (у дешифровці К. Флороса), новими грецькими виданнями та українськими нотолінійними Ірмолоями [147; 148].

Л. Корній проаналізувала та опублікувала кондак Великого акафіста *болгарського наспіву* та деякі кондаки седмичних акафістів, створені за його моделлю [69]. О. Шевчук здійснила компаративні порівняння цього гімну *київського, острозького, межигірського і руського наспівів* [172], а також болгарського й сербського [174]. Є. Ігнатенко дослідила *грекомовні кондаки* Різдва Христового з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв, порівнюючи їх із грецькими першоджерелами XVI – XVII ст. [61; 62].

1.2. Історія досліджень давньоруських Кондакарів, кондакарних невм і кондакарного співацького стилю

До середини XIX ст. співацькі рукописи використовували виключно з *практичною метою* та вони не викликали особливого інтересу в науковців. Перші праці з теорії та історії богослужбового співу останньої чверті XVIII – першої третини XIX ст. Степана Бишковського (1720–1784) [25], архієписко-

па Феоктиста (Мочульського; 1729–1818) [158], митрополита Євгенія (Болховітінова; 1767–1837) [53; 54], Федора Львова (1766–1836) [85], архімандрита Мартирія (Горбачевського; 1800–1873) [93; 94], Миколи Горчакова (1788–1847) [46; 47] містять *окремі відомості* про літургічні рукописи.

Спроба *цілісного огляду* давньоруських літургічних книг та їх візантійських оригіналів належить випускникові Київської Духовної академії Миколі Григорьєву. У дисертації, написаній під керівництвом архієпископа Інокентія (Борисова; 1800–1857), науковець класифікував відомі кодекси й стародруки за змістом, виділивши в окремий розділ *нотовані книги* [49, с. 152–174]. Дослідник працював над джерелами, які зберігалися в Києві, тому поза його увагою залишилися давньоруські Кондакарі.

Власне історіографію Кондакарів поділяємо на два періоди:

- 1) *джерелознавчий* (середина XIX – перша третина XX ст.);
- 2) *аналітичний* (середина XX – початок XXI ст.).

1.2.1. Джерелознавчий період. Вивчення Кондакарів почалося в середині XIX ст., коли науковці здійснили їх археографічний і палеографічний опис, дослідили історію створення та побутування, визначили типологію та репертуар, порівняли з іншими співацькими кодексами (слов'янськими, грецькими) та виявили окремі літургічні особливості.

У 1846 р. з'явилася стаття російського археографа Вукола Ундольського (1815–1864), кілька сторінок якої присвячено Троїцькому Кондакарю. Науковець описав зміст книги, звернув увагу на її палеографічні особливості, датував XII ст., зауважив, що рукопис має *особливу нотацію* і його невми «не мають нічого подібного з жодною відомою нотованою рукописною книгою» [151, с. 2–3]. В. Ундольський помітив схожість кондакарної нотації з *візантійською*; подав фото двох сторінок Кондакаря. На його думку, наявність у кодексі нотованого кондака першим київським святим – страстотерпцям Борису та Глібу (арк. 43–44) – свідчить про уміння слов'ян не лише співати за візантійською нотацією, а й творити в її межах нові гімни.

Того ж часу науковці почали складати перші фахові *описи Кондакарів*. Архієпископ Макарій (Миролюбов; 1817–1894) описав зміст Благовіщенського Кондакаря, датував його кінцем XI – початком XII ст., звернув увагу на музично-палеографічні особливості [88, с. 194–206]. Архієпископ Сава (Тихомиров; 1819–1896) здійснив палеографічний опис Типографського Уставу, датував його XI ст., опублікував частину записів [129, с. 373].

Показовим є *опис Синодального Кондакаря*, здійснений ректором Московської Духовної академії протоієреєм Олександром Горським (1812–1875) у співпраці з археографом Капітоном Невоструєвим (1815–1872). Дослідники детально описали *зміст* рукопису, датували його XIII ст., опублікували кондак страстотерпцям Борису та Глібу [107, с. 384–388].

Професор церковного співу Московської консерваторії протоієрей Дмитрій Разумовський (1818–1889) ввів у науковий обіг терміни *кондакарное знамя* та *кондакарное пѣніе* (вперше вжив їх у лекціях). Учений зауважив, що кондакарні мелодії, як і знаменні, підпорядковано системі *осмогласся*, а вербальні тексти мають чіткий поділ на рядки (деякі з них повторної мелодичної будови, що видно з послідовності невм). Дослідник помітив, що «нерідко зустрічаються такі книги, де один піснеспів записаний нотами кондакарними, а інший – столповими [тобто *знаменними* – Б. Ж.], часто можна також бачити, що хоч уся книга написана нотами столповими, проте кілька слів мають над собою кондакарні ноти» [125, с. 59–60].

Прот. Д. Разумовський підкреслив *візантійську тenezу* давньоруського богослужбового співу, а також подібність кондакарних невм до візантійських (і, відповідно, їхніх наспівів). Причину *зникнення* кондакарного співу у XIV ст. він пов'язував з їхньою складною нотацією, відсутністю теоретичних праць та зменшенням кількості грецьких кліриків.

Після прот. Д. Разумовського чи не всі російські дослідники богослужбового співу так чи інакше торкалися проблем Кондакарів. Іноді вони співпрацювали, продовжуючи праці один одного, а іноді між ними назрівали суперечності. Показовими є два протилежні погляди щодо *палеографії* та *семі-*

ографії кондакарних невм, один з яких належить директорові Московського Синодального училища церковного співу Степану Смоленському (1848–1909), інший – професору Московської консерваторії протоісерею Василю Металлову (1862–1926). Виходячи з тези першого, критерієм надійності для *дешифровки* кондакарної нотації мають стати знаменні кодекси XVII ст. з «помітками»; натомість прот. В. Металлов вважав, що такими є пергаменні манускрипти з *медіавізантійською нотацією* XIII ст.

У ранніх працях С. Смоленський запропонував гіпотезу про походження знаменного розспіву від кондакарного [141, с. 12; 140, с. 30], але невдовзі відмовився від такого твердження, зазначивши, що «графічний зв'язок між знаменними, грецькими та кондакарними зображеннями більш ніж слабкий. Подібність деяких знаків просто очевидна, але невідомо, чи однакове їх музичне значення» [143, с. 29–30]. Вчений вважав кондакарні невми оригінальним руським винаходом, за винятком *мартирій*, які були запозичені з Візантії (фіксували *зміну ладу*) [142, с. 1133]. Підтвердженням цього є наявність нотованих кондаків і «*вкраплення*» кондакарних невм у знаменні в оригінальних службах першим києво-руським святим.

Якщо спочатку С. Смоленський вважав кондакарну нотацію однією з найскладніших, припускаючи, що нижній ряд фіксував *інтервальні ходи*, а верхній – *виконавські нюанси*, то в подальшому він зазначив, що «мелодії кондакарні, як і саме кондакарне знамя [невми – Б. Ж.], по суті, не є чимось особливо надуманим, тим більше мудрованим. У такій надуманості не було ніякої необхідності, бо хто ж співав із тих нот, як не найпростіші миряни чи звичайнісінькі пономарі?» [142, с. 1133].

С. Смоленський вираховував, що у Кондакарях наявні 36 *самогласних* кондаків, які слугують моделями для значної кількості *подобних*. «Зникнення» кондакарної нотації він пов'язував з її недосконалістю [143, с. 27], а також із постановами Помісного Собору 1274 р. у Володимирі-на-Клязьмі. Дослідник вважав, що в XIII ст. з ужитку вийшла лише кондакарна нотація, а кондакарний спів продовжував існувати далі, перейшовши у *демественний*

XV ст. Останній нотувався знаменними і демественними невмами, тому дослідник назвав цю нотацію *красно-демественною* [142, с. 1041].

Тезу С. Смоленського про кондакарну нотацію як самобутню руську заперечив прот. В. Металлов, пишучи, що вона є різновидом візантійської, а сам кондакарний спів є «*візантійським придворним демественним співом*», який підкреслював «більш святкові моменти» [96, с. 227]. Дослідник вважав, що кондакарний спів супроводжувався *хейрономією*, яка виразилася у верхньому ряді кондакарних невм: «Наше кондакарне знамя [нотація – Б. Ж.] і є та записана умовними знаками хейрономія, котра містить в собі візантійський придворний або демественний спів, значно оброблена в співацьких знаках і наспівах на посередницьких пунктах між Візантією та Руссю, як Афон, і остаточно завершена на Русі, при допомозі грецьких та давньоруських співаків, у домонгольський період» [96, с. 225]. Науковець вирахував кількість нотованих самогласних (разом із самоподобними) та подобних кондаків на основі Типографського та Благовіщенського Кондакарів.

Прот. В. Металлов припускав, що Кондакарі «зникли» під час монголо-татарської навали, яка зруйнувала Київ, і тому більшість із них були *південно-руського* (зокрема, київського) *походження*, а найдавніший Кондакар (Типографський, кінця XI ст.) переписаний у Києво-Печерському монастирі. Вчений зауважив, що дослідники «дуже схильні відмовляти нашим найдавнішим слов'янським рукописам у їх київському походженні, приписуючи їм зазвичай походження новгородське» [96, с. 178]. Іншими причинами «зникнення» Кондакарів він вважав складність кондакарної нотації, її витіснення знаменою на початку XIII ст., опозицію консервативного кола духовенства, адже мелізматичний кондакарний спів був «певною мірою музичною і не необхідною розкішшю богослужбового обряду» [96, с. 225].

Грецький дослідник Константин Пападопуло-Керамевс висунув гіпотезу про кондакарний спів як *трисоставное сладкогласование* (вислів із «Степенної книги»), оскільки піснеспіви тут містять *три ряди невм*: 1) великі знаки (верхній ряд); 2) малі знаки (середній ряд); 3) мартирії (нижній ряд; усере-

дині вербального тексту) [109, с. 160]. Він порівняв нотацію грецьких *Пападиків* і руських Кондакарів, виявив грецькі піснеспіви у Кондакарях (*інакoй* Воздвиження Хреста і русько-грецький *асматик* Благовіщенського Кондакаря), помітив часте вживання *аненайок* і *хабув*. На основі цього вчений висловився на користь візантійської генези Кондакарів.

Антонін Преображенський (1870–1929) розвинув тезу прот. В. Металлова про спорідненість між давньоруською кондакарною і візантійською нотаціями. Вчений стверджував, що знаменними невмами фіксувалися псалмодичні піснеспіви, а кондакарними – мелізматичні («*асматичні*»).

Він уперше здійснив систематичні порівняння давньоруських і візантійських невменних манускриптів однієї епохи, висловив гіпотезу щодо *тотожності наспівів* одних і тих самих піснеспівів у візантійських і давньоруських манускриптах XII – XIV ст. [120]. Дослідник помітив, що при *перекладі* візантійських піснеспівів слов'яни намагалися якомога точніше зберегти їхню *метрику* і *просодію*, але грецькі подоби зберегли метрику та мелодичні контури моделі краще, ніж давньоруські [121, с. 5].

Підсумки російської історіографії середини XIX – першої чверті XX ст. стосовно давньоруських Кондакарів та їх невм підбив музикознавець Микола Фіндейзен (1868–1928) [160, с. 94–97]. Дослідник висловив такі твердження: 1) «кондакарна нотація була перейнята з практики Грецької Церкви»; 2) деякі її невми подібні до екфонетичних і знаменних; 3) дворядковість нотації свідчить, що вона була *елітарною* і за нею могли співати лише греки; 4) після XIII – XIV ст. кондакарні мелодії було записано знаменною нотацією; 5) кондаки, перекладені в XVII – XVIII ст. п'ятилінійною нотацією (зокрема, з нотолінійних Ірмологіонів), зберегли *архаїчні наспіви*.

До першого періоду вивчення Кондакарів також належать праці українських учених 20 – 30-х рр. XX ст. Івана Огієнка (1882–1972), Дмитра Антоновича (1877–1945), Федора Стешка (1877–1944).

І. Огієнко описав Типографський Устав, датував його XI ст., відмітив особливості поетичного тексту, подав бібліографію й деякі фото [106, с. 197–

199]. Д. Антонович дослідив *ініціальні літери* Благовіщенського Кондакаря (плетені, тератологічні, геометричні тощо) й зауважив, що кодекс відображає «працю кількох (можливо і більшого числа) майстрів» [5, с. 73–75].

Особливо плідною у вивченні давньоруських Кондакарів була праця українського музикознавця Ф. Стешка. Вчений отримав ґрунтовну богословську й музичну освіту (Київська Духова семінарія, музикознавчий факультет Карлового університету), що дало можливість цілісно осмислити особливості давньоруського церковно-співацького мистецтва.

Ф. Стешко, спільно з професором Карлового університету Йозефом Гуттером, у 1930-х рр. готував до друку *факсиміле* Благовіщенського Кондакаря. Дослідники налагодили міжнародну співпрацю з болгарським медієвістом і композитором Петром Діневим (1889–1980) та вченими, які згуртувалися навколо новоствореної медієвістичної видавничої серії «*Monumenta Musicae Byzantinae*». З Ленінграду, завдяки фінансовій підтримці українського уніатського митрополита Андрея Шептицького (1865–1944), були отримані *фотокопії Кондакаря*. Ф. Стешку доручили написання вступної статті палеографічного й музикознавчого змісту, яку він завершив 1938 р., проте виходу факсиміле завадила війна та смерть дослідника [92, с. 99–103].

Ф. Стешко відзначив велику залежність давньоруського кондакарного співу від візантійських джерел, оскільки навіть оригінальні давньоруські кондаки були створені за моделями візантійських. Учений поділив *кондакарні невми* на три типи: 1) грецькі літери; 2) знаменні невми; 3) оригінальні невми [145, с. 106–107]. Для *дешифровки* кондакарної нотації дослідник пропонував залучити два типи пам'яток: 1) візантійські й південно-слов'янські; 2) знаменні кодекси з «помітами» [145, с. 111–112]. Проте вважав, що «дешифровка можлива лише тоді, коли будуть опубліковані й повністю науково опрацьовані джерела давнього церковнослов'янського співу» [255, с. 7].

Завершимо окреслення першого періоду вивчення Кондакарів словами німецького палеославіста К. Ганніка про те, що більшість тогочасних дослідників співацьких кодексів «постійно вказували на важливість глибшого ви-

вчення ранніх, недіастематичних типів [невменної нотації – Б. Ж.], які були у вжитку до епохи Київської Русі, проте не змогли пояснити ознаки і характеристики цих типів нотації, включаючи кондакарний нотопис, через брак розуміння візантійської системи нотації» [37, с. 37].

1.2.2. Аналітичний період. Якісно новий етап у дослідженні кондакарного співу розпочинається із середини ХХ ст., коли було опубліковано факсиміле манускриптів із ґрунтовними науковими передмовами й коментарями. До вивчення Кондакарів долучилися західні дослідники, котрі зацікавилися давньоруським літургічним співом на початку ХХ ст. завдяки працям французького музикознавця-медієвіста Жана Батиста Тібо (1872–1938) [260] і німецького музикознавця Оскара фон Різемана (1880–1934) [247], учня Гуго Рімана (1849–1919). Знаний британський музикознавець і філолог Генрі Тільярд (1881–1968) [262] і німецький композитор і медієвіст Егон Веллес (1885–1974) [268], учень Арнольда Шенберга (1874–1951) та Гвідо Адлера (1855–1941), у 1930-ті рр. здійснили незалежні спроби *дешифровки медіавізантійської нотації* (кінець ХІІ – середина ХV ст.), що стало поштовхом для осмислення принципів давньоруської кондакарної нотації.

Г. Тільярд ототожнив *шартрський рукопис* із Тріоддю початку ХІ ст., котра зберігається у Великій Лаврі на Афоні. Він же пов'язував походження *аненайок* і *хабув* від візантійських *enixim*, а Е. Веллес знайшов їхню паралель у григоріанському співі – повторювані букви «euae». Останньому належить введення терміну «μεγάλα ὑποστάσεις» («*великі іпостасі*») щодо верхнього ряду медіавізантійських кукузелівських невм.

Німецький філолог і музикознавець Ервін Кошмідер (1896–1977) [222] розвинув наукову концепцію А. Преображенського й відіграв сполучну роль між російськими дореволюційними дослідниками та західними палеославістами і візантіністами другої половини ХХ ст.

У другому періоді виділимо *дві наукові школи*:

- 1) *західну* (європейські та американські вчені);
- 2) *російську* (до та після 1991 р.).

Західні вчені одразу стикнулись із *чотирма проблемами*:

- 1) усі Кондакарі зберігаються в Росії – у Москві й Санкт-Петербурзі;
- 2) для дослідження потрібно орієнтуватися в православній літургії;
- 3) необхідні знання церковнослов'янської та частково грецької мов;
- 4) обов'язкова поінформованість в культурі Візантії і Київської Русі.

Болгарська дослідниця Раїна Палікарова-Вердей (1904–1960) була, мабуть, єдиною з-поміж західних науковців, хто в 1940-х рр. почав вивчати давньоруський церковний спів. У дисертації, яку вона захистила у 1948 р. в Сорбонні, обґрунтовується схожість палеовізантійської шартрської нотації з руською кондакарною. Вчена вважала, що кондакарна нотація була перейнята не безпосередньо з Візантії, а за посередництва *болгар*, а також висловила гіпотезу про *існування нотації у південних слов'ян у IX – X ст.*

Р. Палікарова-Вердей зауважила, що повторення кондакарних формул тісно пов'язане зі структурою поетичного тексту. Вона вперше *систематизувала кондакарні невми*, які порівняла з невмами болгарської Драганівської Святкової Мінеї (Трефологіону) другої половини XIII ст. з бібліотеки Зографського монастиря на Афоні [237, с. 140–146].

Концепцію спорідненості *шартрської* та кондакарної нотацій розвинув американський музикознавець Олівер Странк (1901–1980) [257]. Манускрипт із шартрською нотацією був знайдений у монастирі м. Шартр (Франція). Це був візантійський Стихирар, датований XI ст., який «походив із Лаври святого Афанасія на Афоні; під час війни цей рукопис, ще не досліджений, згорів. У грудні 1967 р., в м. Мюнхен, професор Олівер Странк показував фотокопії одного грецького рукопису, який він незадовго до цього віднайшов у якомусь невеличкому грецькому монастирі. Цей рукопис уміщує нотацію безперечно грецького типу. Отже кондакарна чи досить близька до неї нотація [шартрська – Б. Ж.] і, зрозуміло, відповідний їй тип богослужбового співу використовувались у Грецькій Церкві в XII – XIII ст., а може й у XIV ст.» [38, с. 301]. На цьому самому Конгресі дослідник уперше на міжнародному рівні спростував думку про оригінальність кондакарної нотації.

О. Странк проводив порівняльний аналіз *степенних антифонів*, нотованих знаменною нотацією, на матеріалі Типографського Кондакаря і візантійських манускриптів. Не маючи можливості працювати з рукописом, дослідник покликався на окремі факсиміле з нього, розміщені в додатку до книги прот. В. Металлова «Русская симиография». Вченому належить теза, що Кондакарі є одним із джерел текстів давньоруського Октоїха, оскільки другий розділ Кондакаря нагадує *Октоїх Изборний* [256].

Зауважимо, що друга половина Погодінського і Типографського (відомого О. Странку) Кондакарів нагадує Октоїх Изборний, натомість в інших чотирьох вона подібніша до візантійського *Асматикону*.

Данський музикознавець-візантіст Карстен Г'юг (1896–1961) 1956 р. здійснив факсимільне видання Ашбурнгаменського *Псалтикону* із медіавізантійською нотацією [196], а трьома роками раніше він виголосив доповідь у Британській Академії наук про найдавнішу давньоруську рецепцію греко-візантійського богослужбового співу. Дослідник зазначив, що кондакарні невми є «цілком особливим слов'янським різновидом нотації» [210, с. 53–54], де нижній рядок співвідноситься із силабікою вербального тексту, а верхній позначає мелізматичні звороти у наспіві. Але К. Г'юг не виступає проти візантійського походження руських кондакарних невм, а навпаки, висловлюється за їх *грецьку тenezу*, шукаючи витоки кондакарних невм у Давній Елладі, у *риторичних творах* античних майстрів. Учений зауважив типологічну подібність візантійських Асматиконів і давньоруських Кондакарів, архетип яких сформувався десь у VIII – X ст. На позицію К. Г'юга вплинули ідеї з праць Е. Кошмідера та А. Преображенського.

1960 р. данський дослідник Арне Бугте опублікував у Копенгагені факсиміле Успенського Кондакаря з ґрунтовною передмовою палеографічного й літургічного змісту, інципітарієм (з вказівками гласів, подобнів та грецьких відповідників) [197]. Науковець порівняв *репертуар* і *структуру* шести Кондакарів, описавши кожен із них. Видання отримало позитивну рецензію американського медієвіста Кеннета Леві (1927–2013).

У 1965 р. грецький філолог Лінос Політіс (1906–1982) виявив візантійський рукопис, подібний до давньоруського Кондакаря – Асматикон з бібліотеки собору *Касторія № 8*, що у Південній Італії. Асматикон – це антологія хороших піснеспівів мелізматичного стилю. Разом з Псалтиконом (антологією для соліста), цей тип книги використовувався у Візантії упродовж XII – XIV ст., а у XV ст. їм на зміну прийшов Аколупфій.

Порівняння *касторських невм* з кондакарними почав у 60-х рр. німецький музикознавець Константин Флорос. Дослідник виявив, що цей рукопис – єдина пам'ятка з медіавізантійською нотацією, котра містить *два ряди знаків*: верхній, подібний до великих іпостасей, нижній – до малих кондакарних невм. Учений запропонував *компаративний спосіб дешифровки* кондакарної нотації на основі зіставлення з медіавізантійською (запозичив компаративну методику у дослідників григоріанського співу) [203].

Він також порівнював невми давньоруських Успенського і Троїцького Кондакарів з візантійським рукописом *Codex Crypt. Г.γ I*, XII – XIII ст. Його *транскрипція кондакарних невм* є переконливою лише щодо медіавізантійської нотації. І. Гарднер зазначив, що «в його дешифровці зовсім відсутні відтінки та характер виконання окремих звуків і мелодичних зворотів, тобто дешифровані, коротше кажучи, лише одні ноти, котрі можна було б заграти на будь-якому музичному інструменті зі сталим строем. Чи так звучав кондакарний спів дійсно неможливо сказати. Спів живого голосу не є тим самим, що звук, видобутий будь-яким інструментом» [38, с. 132].

К. Флорос відзначив подібність давньоруської кондакарної нотації з палеовізантійською шартрською (виділив чотири періоди розвитку *шартрської нотації* X – середини XI ст.): «Якщо говорити про візантійську шартрську нотацію, то серед значної кількості невменних систем Сходу і Заходу ми не знайдемо жодної, яка могла б за своєю складністю та диференційованістю бути поставлена поруч зі старослов'янською кондакарною. Дуже вражає не лише незвична множинність знаків, їх поєднань, а й педантична регламентація функцій, виконуваних ними у рамках цієї системи. Варто, разом із тим,

підкреслити, що ця високорозвинена семіографія, при всій своїй досконалості, не володіє діастематичною точністю медіавізантійської нотації, оскільки більшість кондакарних інтервальних знаків узяті окремо, тобто без великих іпостасей, часто допускають подвійне і навіть потрійне тлумачення» [202, с. 34]. Він зауважив наявність у Кондакарях значної кількості аненайок та хабув; висловився щодо *сольного виконання кондаків*.

К. Леві порівнював греко-візантійські й давньоруські асматика, які відображають Пісенне Послідування собору Святої Софії. Учений зіставляв *інакою* Воздвиження Хреста з Благовіщенського Кондакаря (тут цей піснеспів записано двічі: з церковнослов'янським та грецьким текстом у кириличній транслітерації) з тим самим гімном з візантійського Асматикону XIII ст. [228, с. 79–83]. Зіставлення показало спільність мелізмів та окремих деталей наспіву, але не дало переконливих результатів у дешифровці кондакарних невм. Дослідник зауважив, що, хоча слов'яни «при запозиченні візантійських піснеспівів приймали їх мелодії якомога точніше», проте у Візантії вже тоді спостерігалось переродження музичних традицій.

К. Леві висловив гіпотезу про існування *усної традиції* у літургічному співі Київської Русі: «Не можна визначити її [кондакарну нотацію – Б. Ж.] як повну передачу зображуваної нею музики. Її метою було ідентифікувати характерні ходи для співака, котрий додавав усе необхідне з пам'яті» [228, с. 88]. Учений констатував, що кондакарні *аненайки* та *хабуви* є підтвердженням візантійського мелізматичного стилю. Призначенням цих додаткових складів було «підтримувати і синхронізувати артикуляцію». При порівнянні киноників Успенського Кондакаря й візантійського Асматикону К. Леві зауважив не лише той самий порядок і *гласову належність*, а й *подібність знакової системи запису*. Вчений зазначив: «У цьому помірно орнаментованому стилі формули передбачають тенденцію до стійкості, і якщо однакові формули більш або менш систематично вживаються до відповідних слів і фраз, то достатньо зрозуміло, що ці слов'янські киноники походять від грецького асматичного архетипу» [229, с. 572–573].

Результати фундаментальних досліджень К. Флороса і К. Леві нашого часу розвинули канадський музикознавець Грегорі Маєрс та італійська дослідниця давнього церковного співу Аналіза Донеда.

Г. Маєрс порівнював структуру, зміст і нотацію візантійських Асматиконів південно-італійського походження XIII – XIV ст. з руськими Кондакарями. Учений висловив гіпотезу, що кондакарна нотація могла стати *діастематичною* раніше від медіавізантійської (нижній ряд фіксував інтервальні співвідношення й ритм, а верхній – мелодичні формули й виконавські нюанси). Він пропонує аналізувати кондакарні наспіви на трьох рівнях: формульний, зовнішній, циклічний. У 1994 р. Г. Маєрс видав факсиміле Троїцького (Лаврського) Кондакаря з передмовою та інципітарієм [259]; того ж року захистив докторську дисертацію про жанр *інакої* у давньоруських Кондакарях [236], котра пізніше лягла в основу його монографії [235]. Г. Маєрсу належать статті в енциклопедичних виданнях, зокрема, у «Православній Енциклопедії» (статті «Кондакарная нотація» [86, с. 591–594] та «Кондакарное пение» [87, с. 594–597], які містять детальну бібліографію).

А. Донеда дослідила один із найдавніших гімнографічних жанрів східного обряду – *киноник* (причастний вірш), невменні записи якого наявні у візантійських Асматиконах (зокрема, у *Kastoria 8*) і давньоруських Кондакарях [200]. «Розетський камінь» для дешифровки кондакарних невм вона бачить в їх зіставленні з *медіавізантійськими касторськими*. Для аналізу невменних нотацій А. Донеда пропонує впровадити нові комп'ютерні технології та створити спеціальні аналітичні бази даних [199].

Кілька наукових праць присвятив кондакарному співу німецький музикознавець та літургіст (українець за походженням) Іван Гарднер (1898–1984). Дослідник висловив таку гіпотезу про створення найдавнішого Кондакаря: «Можна припустити, що Типографський Устав міг бути написаний якимось Михаїлом під безпосереднім керівництвом доместика-ігумена, або ж уже єпископа Володимир-Волинського Стефана [святителя Стефана II, а не Стефана I – Б. Ж.], а якщо Типографський Устав написаний на початку XII ст. –

то одним з учнів Стефана» [38, с. 240]. На основі композиції ікони Покрови Богородиці із зображенням прп. Романа Мелодоса у стихарі й орарі (з сувоєм у руці), І. Гарднер вважав кондакарний спів *сольним* або *респonsorним* (соліст – хор) [40]. «Зникнення» Кондакарів учений пов'язував із богослужбовими реформами Помісного Собору 1274 р. [41].

У 70 – 90 рр. до вивчення давньоруських Кондакарів долучилися інші європейські й американські вчені, а саме: данський музикознавець Йорген Раастед (1927–1995), англійський музикознавець Димитрій Кономос, канадський дослідник Нейл Моран, нідерландський музикознавець Симон Гарріс, німецькі філологи-палеославісти Фелікс Келлер і Ганс Роте.

Й. Раастед відніс кондакарну нотацію до палеовізантійського типу, поряд з *шартрською*, *куаленською*, *екфонетичною*, *фітною*, *британською* (рукопис із останньою зберігається у Британському музеї) [242]. Н. Моран вважає, що кондакарний спів супроводжувався *хейрономією*, яка давала точні вказівки інтервального руху та мелодичних фігур [234].

Д. Кономос віднайшов кіноварні хейрономічні підписи у візантійських співацьких кодексах XIV – XV ст., схожі до великих іпостасей та провів аналіз *киноників* із візантійських Асматиконів і давньоруських Кондакарів [195]. С. Гарріс зауважив, що в кинониках із греко-візантійських Асматиконів і давньоруських Кондакарів мелодичні *цетони* можуть «мігрувати» з одного іхосу-гласу до іншого. Він здійснив дешифровку всього репертуару киноників за візантійським Асматиконом XIII ст. [209].

Ф. Келлер здійснив музикознавче дослідження фрагменту давньоруського Октоїха Ізборного XIII ст. з *вкрапленням кондакарної нотації* (РНБ, Соф. 122, арк. 72зв. – 73зв.) [216] та опублікував проімійон Різдва Христового «Дѣваа днесь» за низкою давньоруських кодексів, відмітивши вербальні різночитання [217]. Окремі статті він присвятив кондаку першим київським святым – князям Борису та Глібу [215], слов'янським перекладам акафіста Богородиці [218]. Ф. Келлер вважав, що давньоруські Кондакарі прийшли безпосередньо з Візантії, без посередництва Болгарії.

Німецький філолог Ганс Роте, спільно з Антоніном Досталом, Еріком Траппом і Дітером Штерном, здійснив багатотомне видання Благовіщенського Кондакаря [198]. Науковець розглянув питання генези Кондакарів, їхні палеографічні та лінгвістичні особливості [249; 251]. Учений вважає, що Благовіщенський Кондакар був створений у Києві; пропонує інше *датування* Кондакарів, ніж це було прийнято в науці. Найдавнішим Кондакарем він вважає Погодінський, оскільки цей кодекс є ненотованим і в ньому відсутні кондаки київським святам [250, с. 260]¹. Можна припустити, що Погодінський Кондакар переписаний у Галицько-Волинському князівстві.

К. Ганнік підсумував здобутки *європейського й американського літургічного музикознавства XX ст.*: «західні дослідники дотримувалися правильної точки зору, що найдавніший етап розвитку церковної музики в Київській Русі є нічим іншим як грецькою музикою у слов'янських мовних шатах. Далеко не всі російські музикознавці XX ст. прийняли цей погляд. Формування знань змінювалося поступово» [37, с. 38].

Звернімося до *російської музичної історіографії* середини – другої половини XX ст. Зауважимо, що переважній більшості російських дослідників цього періоду не були відомі праці західних колег.

Проти візантійського походження кондакарних невм висловився радянський музикознавець Віктор Беляєв (1888–1968), зазначивши, що вона є оригінальним давньоруським різновидом невменної нотації, що не збігається з візантійським [17]. Хибні висновки науковця можна пояснити його вивченням давньоруських Кондакарів виключно з музично-палеографічної точки зору, без урахування їх основного призначення як богослужбових книг, геополітичного та історико-культурологічного контексту доби.

Кваліфікований *опис* Троїцького і Погодінського Кондакарів у 60-х рр. здійснив російський археограф Микола Тихомиров (1927–2000) [149]. Дещо пізніше Кондакарі (Типографський, Погодінський, Благовіщенський, Успен-

¹ Російська дослідниця Майя Моміна дійшла висновку, що цей кодекс переписаний тим самим писарем, котрий працював над Крестинопольським Апостолом.

ський, Троїцький та Синодальний) було професійно описано у «Сводном Каталоге славяно-русских рукописных книг» [132].

У 1955 р. видатний російський музикознавець-медієвіст і композитор Максим Бражников (1902–1973) планував опублікувати *факсиміле* Благовіщенського Кондакаря і написав передмову, яка вийшла мінімальним тиражем у формі брошури (примірник її зберігається в Російській Національній бібліотеці разом із фотокопіями Кондакаря). У розвідці вчений окреслив основні проблеми у вивченні давньоруських Кондакарів: «походження кондакарної системи, зв'язок із візантійською культовою музикою, дешифровка кондакарного письма, причина повного зникнення кондакарної нотації» [22, с. 1]. Через постійну опору на *статистичний метод* у транскрипції нотацій, Максим Бражников почасти робив неправильні висновки (це зауважив Мілош Велімірович). Учений висловився на користь тісного зв'язку давньоруських кондакарних і палеовізантійських невм [23, с. 32–45].

Видатний музикознавець і літургіст М. Успенський (1900–1987), котрий зблизився у поглядах із західними науковцями і перу якого належить рецензія на підготовку М. Бражниковим до друку Благовіщенського Кондакаря, кількома роками пізніше писав про цей кодекс: «Серед ієрогліфів Благовіщенського Кондакаря часто зустрічаються паралельні зображення паличок по дві-три, частіше чотири і п'ять, але жодного разу не шість і більше. Цілком можливо, що подібні зображення пов'язані з вживанням у хейрономії п'яти пальців для позначень послідовності тонів у межах квінти» [154, с. 57]. Учений вважав, що перші згадки про *хейрономію* у Київській Русі містяться в Уставі прп. Феодосія Печерського, що являє собою дисциплінарну частину Типікону патріарха Олексія Студита.

На XI Конгресі візантиністів у Мюнхені М. Успенський окреслив низку проблем у вивченні Кондакарів і кондакарних невм [153]. Він помітив вкраплення знаменної нотації в кондакарну та вкраплення окремих грецьких слів у руський текст *асматика* Благовіщенського Кондакаря. Цей рукопис він пов'язував з Новгородським єпископом Ніфонтом, вихідцем із Києво-Печерсь-

кого монастиря. Причину *зникнення* давньоруських Кондакарів учений пояснював перемогою слов'янської «партії» над візантійською серед духовенства і мирян Київської митрополії XIII ст.

Стаття палеографічного змісту про кондакарні невми є у російського музикознавця Георгія Нікішова, де зазначено, що «лише після зіставлення складу відомих нотованих і ненотованих Кондакарів можна приступати до наступного етапу дослідження: порівняльної *палеографії нотних знаків* (спочатку всередині кожного Кондакаря окремо, а потім у рамках усієї кондакарної системи)» [105, с. 558]. Дослідник убачає дві проблеми, вирішення яких сприятиме транскрипції кондакарних невм: 1) визначення їх генези; 2) проблема інформації, закладеної в них. Відповідно до цього, вчений виділяє два аспекти дослідження: 1) *нотаційний* (графічний); 2) *інтонаційний*. Якщо графічний склад візантійських невм зберігся в кондакарних, не відомо, чи збереглася їх інтонаційна основа. Він висловив гіпотезу щодо складності кондакарного співу через особливі виконавські прийоми [105, с. 567].

Із 1970-х рр. над вивченням Кондакарів працює московська дослідниця Тетяна Владишевська. Вона звернула увагу на генезу кондакарного стилю від візантійського «*Пѣсенного Послѣдованія*», де кондак виконувався на завершення «Панніхіса». На основі ремарок у Кондакарях та зображень на іконах прп. Романа Сладкопівця та Покрови Богородиці, дослідниця висловила на користь *респонсорного* (іпофонного) виконання кондаків (соліст – «людіє») та також зауважила збереження аненайок і хабув у сучасному співі *старообрядців*. Т. Владишевська склала таблицю малих кондакарних невм і великих іпостасей, а також подала порівняльну таблицю палеовізантійських невм із ранніми знаменними, використовуючи візантійський Стихирар, Типографський Кондакар і давньоруський Воскресенський Ірмологій.

Дослідниця висловила гіпотезу про діастематичність кондакарної нотації і регулювання ладу *мартиріями* [33, с. 138]. Вона вважає, що знак «*крапки*» виконував подвійну функцію: 1) *синтаксичну* (маркування закінчень поетичних рядків); 2) *музичну* (поділ наспіву на поспівки) [33, с. 145].

Статті про Кондакарі публікували російські філологи та мовознавці Борис Успенський, Віра Слишева, Римма Сєдова, а про їх літургічні особливості писали літургісти Олексій Пентковський, Олена Уханова.

Серед лінгвістичних ознак давньоруських Кондакарів Б. Успенський виділяє повторення букв при протяжності звуку, *вокалізацію літер* «ъ», «ь», вкраплення грецьких букв, слів, *білінгвальний* (паралельний грецький і церковнослов'янський) запис гімну Воздвиження з Благовіщенського Кондакаря (у них співпадають аненайки і хабуви) [152].

В. Слишева здійснила палеографічний опис Лаврського (Троїцького) Кондакаря (датовала його XII ст.) [139] та дослідила його морфологічні, фонетичні, синтаксичні і графічні особливості [138].

О. Пентковський вважає другим розділ Типографського Кондакаря Октоїхом [111, с. 177] та відзначає вплив на нього монастирського Уставу [111, с. 186]. О. Уханова припускає, що він, разом із уставною частиною, був створений для *«особножительного»* чи *келіотського* чоловічого монастиря (згадки про ігумена, братію, постриг) [157, с. 243].

Р. Сєдова описала частково нотований Кондакар Товариства історії та старовини російської, який нині зберігається в Санкт-Петербурзі (в Російській Національній бібліотеці) та являє собою мінейну частину Погодінського Кондакаря. Дослідниця склала список самогласних кондаків та опублікувала єдиний повністю нотований кондак рукопису (арк. 15–15зв.) – великомучениці Євфимії «Подвиги въ страдании» [133].

Давньоруські Кондакарі та кондакарний спів стали предметом досліджень сучасних російських музикознавців-медієвістів Ніни Захар'їної, Тетяни Швець та Катерини Плетнєвої (Санкт-Петербург), Галини Пожидаєвої, Юлії Артамонової та Наталії Заболотної (Москва).

Н. Захар'їна припускає, що Кондакар сформувався в середині – другій половині XI ст. і певною мірою відображає Устав Святої Софії Константинопольської (грецизми, асмастик). Дослідниця вважає, що джерелом запису музичної складової в Кондакарях була *усна традиція* (у різних списках Конда-

карів мелізми припадають на різні склади, проте зберігається мелодичний контур). Н. Захар'їна висловила думку про перехід у XIV ст. кондакарного розспіву в усну практику, а звідти – у *демественний* спів [58, с. 11, 18–19].

Г. Пожидаєва проаналізувала *кондакарне мелодичне формотворення*, виділяючи різні структурні одиниці (тонема, просодема, кокізи, фіти й лиця) та зауважила часте вживання хабув та аненайок, характерних для візантійських піснеспівів і давньоруського кондакарного й демественного розспівів. Дослідниця висловила гіпотезу про *демественний розспів* як стилізацію кондакарного (розвинула гіпотезу С. Смоленського) [114]. Сумнівними вважаються *спроби дешифровки кондакарної нотації*, здійснені авторкою на основі зіставлення з російськими знаменними рукописами з помітами.

З 90-х рр. над дослідженням давньоруської гімнографічної книжності Студійської епохи працює професор Російської академії музики імені Гнєсіних Н. Заболотная. Вона запропонувала поділяти богослужбові манускрипти на службово-співацькі (Мінеї, Тріоді, Октоїхи) і довідково-співацькі (Кондакарі, Стихирарі, Ірмологіони). Дослідниця висловила гіпотезу, що за структурою давньоруські Кондакарі відображають тенденцію переходу від *календарного* принципу побудови до *осмогласного* [56, с. 34].

Сучасний московський музикознавець Ю. Артамонова захистила дисертацію [11] та здійснила ряд публікацій, присвячених Кондакарям. Дослідниця підтримала тезу, що другий розділ Типографського Уставу був побудований за структурою Октоїха та виконував функцію цієї гімнографічної книги в добу Студійського Типікону. Ю. Артамонова вважає, що графічна подібність невм піснеспівів свідчить про їх мелодичну подібність.

К. Плетньова зазначила *вплив Октоїха на формування Кондакаря*, котрий проявився у двох аспектах: 1) вплив системи осмогласся; 2) «проникнення» окремих піснеспівів і циклів Октоїха до складу Кондакаря. Дослідниця назвала три причини на користь того, що у Студійську епоху Кондакар заміняв нотований *Октоїх Ізборний*: 1) з найдавнішого періоду не збереглося нотованих Октоїхів; 2) в одному Ізборному Октоїху (РНБ, Соф. 122) наявні два

аркуші з нотованими кондаками; 3) Кондакарі містять репертуар основних гімнів Октоїха Ізборного [112, с. 100–101]. Вона помітила окремі кондаки мінейного та тріодного кіл, які наявні в Октоїхах Студійської епохи з жанровим визначенням «*сідален*» [112, с. 108–111].

Т. Швець проаналізувала *асматик* Благовіщенського Кондакаря зі змішаною кондакарно-знаменною нотацією, написаний на тексти псалмів та антифонів константинопольського кафедрального Пісенного Послідування. Вона припускає, що це не окремий піснеспів, а *осмогласний цикл*, призначений для сольного виконання протопсалтами-доместиками [167]. Дослідниця приділила увагу *кафізмам*, нотованим знаменною нотацією у другому розділі Типографського Кондакаря. Вони підпорядковувалися системі осмогласся та співалися псалмодично (силабічно). Кафізми поділено на три статті (антифони), кожен з яких містить свій зразок розспіву [168].

Український і голландський музикознавець і хоровий диригент Мирослав Антонович (1917–2006) відзначив чотири аспекти *подібності Кондакарів із візантійськими манускриптами*: 1) спільна палеографія невм; 2) повторення окремих літер; 3) аненайки і хабуви; 4) наявність грецьких слів у Кондакарях. Дослідник припускав, що Кондакарі «зникли» разом зі спустошенням Києва, тому більшість із них є київськими за походженням.

М. Антонович указував на типологічну подібність давньоруських Кондакарів з українськими та білоруськими *нотолінійними Ірмологіонами* ранньомодерної доби та пов'язував *проіміон Великого акафіста* Богородиці болгарського наспіву з кондакарним [188, с. 51–58]. Зауважимо, що гіпотезу стосовно *подібності кондакарного і болгарського наспівів* раніше висловив російський медієвіст протоієрей Іван Вознесенський [34, 35].

Думку щодо *спорідненості невменних Кондакарів і нотолінійних Ірмологіонів* висловив сучасний львівський музикознавець-медієвіст Юрій Ясіновський: «У принципах укладу Кондакарів виразно проглядаються контури пізніших нотолінійних Ірмолоїв: вибраний репертуар, навчально-педагогічне спрямування, спосіб використання грецьких текстів у вигляді доповнень і їх

запис кириличною абеткою; і Кондакар, і Ирмолой є назвами умовними, бо не охоплюють цілоти змісту [цих книг – Б. Ж.]» [183].

Висновки до першого розділу

Огляд історії двохсотлітнього вивчення *сирійсько-візантійського кондака* та пов'язаного із ним *давньоруського кондакарного співу* свідчить, що ці феномени викликали значне зацікавлення з боку музикознавців, мистецтвознавців, істориків, культурологів, теологів, літургістів, філологів, мовознавців, археографів, кодикологів, палеографів, науковців суміжних гуманітарних спеціальностей. Основний зміст їхніх праць зосереджено навколо дев'яти взаємопов'язаних *проблемно-тематичних блоків*:

1) дослідження генези, літургічних, богословських, музичних і поетико-гомілетичних *особливостей жанру кондака*, який існував із V – VI ст. (кардинал Пітра, архієп. Філарет (Гумілевський), К. Крумбахер, прот. М. Флоринський, Є. Ловягін, В. Кріст, М. Паранікас, П. Маас, М. Успенський, Ж. Гродідьє де Матон, С. Брок, І. Гарднер, М. Бражников, Н. Рамазанова, Ю. Артамонова, Н. Серьогіна, К. Ганнік, К. Тодберг, прот. О. Кожушний, Р. Кривко);

2) вивчення життя та творчості найвидатнішого творця візантійських кондаків *прп. Романа Мелодоса* (прот. М. Флоринський, О. Васильєв, А. Пападопуло-Керамевс, Ж. Гродідьє де Матон, К. Мітсакіс, Й. Кодер, М. Успенський, прот. О. Кожушний); вивчення персоналій та спадщини інших видатних авторів кондаків, зокрема, Киріяка (К. Крумбахер, Е. Веллес);

3) аналіз і *публікація кондаків* з візантійського Кондакаря та Псалтикона з паралельним церковнослов'янським чи іншомовним перекладом (кардинал Пітра, архім. Амфілохій (Сергієвський-Казанцев), Є. Ловягін, К. Крумбахер, В. Кріст, Н. Томадакіс, П. Маас, К. Трипаніс, Ж. Гродідьє де Матон);

4) дослідження подальшої долі візантійських полістрофних кондаків у IX – XIV ст. (Візантія, Київська Русь), зокрема, збереженості деяких проіміонів та ікосів *прп. Романа Мелодоса* в гімнографічних кодексах Студійської та Єрусалимської доби з назвами «*сідален*», «*тропар*», «*світилен*» (К. Трипаніс,

М. Успенський); указівки на спільні мелодичні моделі кондаків, сідальнів та інших гімнів тропарної групи (К. Ганнік, Н. Рамазанова, К. Трольсгард);

5) археографічний та палеографічний опис давньоруських Кондакарів (прот. О. Горський, К. Невоструєв, М. Тихомиров), уточнення їхнього датування, територіальної локалізації (М. Тихомиров, Г. Роте, Т. Швець); складання алфавітних і систематичних *інципитаріїв* (Т. Владишевська, Ю. Артамонова, Р. Седова, Т. Швець, А. Бутге, Г. Маєрс); *факсимільні публікації* Кондакарів (А. Бутге, Г. Роте, Г. Маєрс, Б. Успенський); типологічна подібність Кондакаря та візантійського Асматикона (К. Леві, К. Флорос) і давньоруського Октоїха Ізборного (О. Странк, К. Плетньова, Т. Швець);

б) вивчення кондакарного співу як мелізматичного стилю, який вважають майже тотожним до візантійського (А. Преображенський, К. Леві, Е. Веллес, К. Флорос) і в якому мелодична складова є визначальною (Р. Палікарова-Вердей, О. Странк, Н. Рамазанова, К. Ганнік, К. Флорос), що підтверджується наявністю значної кількості аненайок і хабув (К. Леві, Г. Пожидаєва); гіпотеза про формування кондакарного мелізматичного стилю у Панніхісі візантійського Пісенного Послідування (М. Арранц, О. Лінгас);

7) походження кондакарної нотації від візантійської (В. Ундольський, А. Преображенський), її подібність до *шартрської* (О. Странк, Р. Палікарова-Вердей), *касторської* (К. Флорос, Г. Маєрс); гіпотеза про південнослов'янське походження кондакарних невм, їх зв'язок із невмами болгарської Драганівської Мінеї, що зберігається в Зографському монастирі (Р. Палікарова-Вердей, Т. Швець); гіпотеза про кондакарні невми як самобутнє давньоруське явище (С. Смоленський, В. Беляєв); транскрипція медіавізантійської нотації (Г. Тільярд, Е. Веллес, К. Флорос), котра дала можливість гіпотетично дешифрувати кондакарну (К. Леві, К. Флорос, Г. Маєрс, А. Донеда, Д. Кономос); окреслення «великих іпостасей» як хейрономічних знаків (І. Гарднер, М. Успенський, Г. Маєрс); гіпотетичні *транскрипції кондакарних невм* на основі зіставлення зі знаменними манускриптами з «помітами» (Г. Пожидаєва);

8) музично-стилістичний аналіз інших піснеспівів із Кондакарів, належних до сфери кондакарного співу: киноник (Д. Кономос, А. Донеда, С. Гарріс), пасапноарій (Г. Маєрс), іпакої (Г. Маєрс), асматик (Т. Швець);

9) дослідження кондаків київського, межигірського, острозького, грецького, болгарського наспівів з українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI – середини XIX ст. (О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Ол. Шевчук, Л. Корній, Є. Ігнатенко, Л. Терлецька, О. Вовк).

Підсумовуючи, зазначимо, що факсимільні публікації усіх збережених Кондакарів дають можливість порівняти їх між собою а також з їхніми візантійськими прототипами й пізнішими нотованими книгами. Виходячи з цього, достовірнішою стане транскрипція кондакарної нотації шляхом зіставлення її з візантійськими. Досліджуючи стиль кондакарного співу, учені зможуть підтвердити чи спростувати тезу про *демественний* (С. Смоленський) та *болгарський* (І. Вознесенський, М. Антонович) спів як продовження традиції кондакарного. Наявність в Ірмолоях багатьох кондаків свідчить про продовження існування жанру в писемній традиції у XVII – XIX ст.

Якщо в майбутніх транскрипціях кондакарного співу буде досягнуто максимальної достовірності, це дозволить ствердити чи заперечити зв'язок між двома епохами східнослов'янського співу – *Студійською та Єрусалимською*, сприяючи комплексному вивченню кондака як особливого літургічного й музичного жанру, що існує в православному богослужінні дотепер.

Дослідження кондака богословами, літургістами, палеографами, філологами й музикознавцями сприяло усвідомленню самобутності комплексу його ознак. У розгляданих працях характеристиці підлягають здебільшого окремі жанрові риси кондака (як правило, від однієї до трьох), а саме: зміст поетичних текстів, роль у них біблійної екзегези, система подобнів та ін. Вищим рівнем узагальнення є *поділ кондаків на групи*, виходячи з тематики, біблійної хронології та агіографії, належності до літургічних циклів, типів музичних форм (детальніше див. у загальних Висновках).

РОЗДІЛ II.

КОНДАК ЯК ГІМНОГРАФІЧНИЙ ЖАНР СХІДНОГО БОГОСЛУЖБОВОГО ОБРЯДУ

2.1. Теологічні та літургічні аспекти

Проблема комплексного багатоаспектного дослідження гімнографічних жанрів східного літургічного обряду, поряд з описом типології і змісту манускриптів, підготовкою їх до факсимільних і науково-критичних публікацій, опрацюванням теоретичних трактатів і вивченням персоналій видатних гімнографів, аналізом і методами транскрипції невменних нотацій, інтонаційно-ладовою, метро-ритмічною і формотворчою характеристикою наспівів, є однією з основних у літургічному музикознавстві.

Концепція богослужбово-співацьких жанрів як цілісної системи нашого часу є достатньо розробленою, насамперед, американським музикознавцем Егоном Веллесом [267, с. 141–245], німецьким медієвістом Іваном Гарднером [38], російськими вченими Миколою Успенським [154], Борисом Шиндіним [178], Оленою Колядою [68, с. 228–231], Іриною Школьник [181, с. 17–19] та українським музикознавцем Оленою Шевчук [169; 170; 171].

Російський учений Сергій Аверінцев (1937–2004), дослідивши ряд літургічних співацьких жанрів як у синхронічному, так і в діахронічному вимірах, зазначив, що «візантійська література [гімнографія – Б. Ж.] є традиціоналістичною, й у кожному її жанрі панує жанровий канон» [1, с. 103]; самий «жанр є явищем історичним», бо цей феномен «поступово набуває й накопичує свої ознаки» [1, с. 101]. Його доповнив Б. Шиндін: «Жанр зберігає в собі риси творчого стилю і методу. Сукупність жанрів становить інформаційний (змістовий, структурний, функціональний) актуалізований масив музичного мистецтва будь-якої епохи, у його найповнішому, сумарному вигляді» [178, с. 9]. *Методологічний аспект* дослідження музичних жанрів як «класів», «таксонів», «типів», «прототипів і генотипів музичних артефактів» висвітлений у працях сучасного одеського музикознавця Сергія Шипа [179].

Ол. Шевчук відзначила *множинність терміну «жанр»* у медієвістиці: «Щодо застосування самого терміну "жанр", у медієвістиці немає повної узгодженості. "Музичний жанр" – одна з найбільш глобальних категорій музикознавства, необхідність в якій виникає внаслідок внутрішньої диференційованості мистецтва, його подільності на групи. Для відбиття останньої застосовується досить багато назв класифікаційного характеру – "вид", "рід", "підвид", "різновид", "клас", "категорія" тощо; до цього ж ряду належить і термін "жанр". Як у загальному музикознавстві, так і в музичній медієвістиці він застосовується відповідно до різних рівнів ієрархічної організації співочого мистецтва. Можливе розширене тлумачення всієї сфери культової монодії як метажанру (в порівнянні її, наприклад, із багатоголоссям). Жанром може бути названий і знаменний розспів – за порівняння його з візантійською монодією чи народною піснею» [171, с. 67].

Лаконічне визначення поняття «жанр» знаходимо у монографії російського музикознавця Вячеслава Медушевського: «Жанри – типи творів, котрі відрізняються втіленими в них (в їхньому змісті та формі) соціальними і художніми функціями» [95, с. 381]. Дослідник вважає *духовні жанри* не «скалярними» величинами, а «векторними» (сила й напрямок) і зазначає: «"Скалярний" побутовий жанр, якщо й змінюється історично, то пасивно, унаслідок мінливих умов життя. Натомість, "векторний" жанр, напоєний спрямованістю ентелехії, здатен і сам підноситися, і слухацьку та виконавську культуру підносити, діяти на інші мистецтва» [95, с. 389]. Учений піддав критиці жанрову систему Арістотеля (лірика, драма, епос), прийняту за основу радянським музикознавством (пісня, танець, марш), насамперед, через відсутність феноменів псалмодії та гімнографії; запропонував свій *поділ музичних жанрів* за чотирма культурними стратами (пластами): 1) храмові (гімнографічні) жанри; 2) біля-храмові (паралітургічні) жанри; 3) поза-храмові (світські) жанри; 4) бездуховні жанри [95, с. 381–382].

Сучасний російський музикознавець-медієвіст О. Коляда визначила *типологію гімнографічних жанрів*, виокремивши п'ять груп: 1) псалми та похі-

дні від них піснеспіви; 2) жанри стихирно-тропарної групи; 3) кондак, ікос та акафіст; 4) канон; 5) молитовні жанри [68].

Новосибірський фахівець Б. Шиндін зауважив, що ця типологія доволі умовна, адже жанри «в кожній з груп визначаються за різними критеріями» (історичний, змістовий, догматико-ієрархічний, формотворчий, функціональний) [178, с. 51]. Також музикознавець запропонував виділити в межах *стихирно-тропарної групи* дві підгрупи: 1) *синонімічні* (тропарі, тропарі відпустові, тропарі циклічні); 2) *аналогічні* (стихири, іпакої, сідальни, богородичні, кондаки [монострофи – Б. Ж.], ікоси, ірмоси) [177, с. 35].

Зауважимо, що не всі богослужбові жанри досліджені однаковою мірою. В українському музикознавстві протягом останніх десяти років з'явилися спеціальні праці, присвячені *комплексній характеристиці окремих гімнографічних жанрів* (стихири – Людмила Путятницька [123], світильні та екзапостилярії – Наталія Аріскіна [8], богородичні та догматики – Олеся Прилепа [122], степенні антифони – диякон Максим Сорочан [144]).

В окремих працях українських дослідників висвітлено *музичні особливості* й таких літургічних жанрів як псалми (Ол. Шевчук [173], Ірина Гофман [48]), степенні антифони (Мирослав Антонович [6]), ірмоси та канони (М. Антонович [7], Юрій Ясіновський [186]), богородичні, догматики (Наталія Сиротинська [137], Ольга Путятницька [124], Вікторія Зінченко [59]), стихири (Ольга Портянко [119]), кондаки (Ол. Шевчук [172; 174], Євгенія Ігнатенко [61; 62], Лідія Корній [69; 70], Любов Терлецька [147; 148]).

Значні досягнення в дослідженні вибраних гімнографічних жанрів мають *зарубіжні музикознавці-медієвісти*. Їхня увага приділена таким піснеспівам візантійсько-слов'янського літургічного обряду як *канон* (Мілош Велімірович, Крістіан Ганнік, Ірина Лозова, Марина Школьник, Шимон Марінчак, Марія Пішльогер), *стихири* (Ніколас Шидловський, Максим Бражников, Божидар Карастоянов, Наталія Серьогіна, Наталія Грузінцева, Ірина Школьник, Ірина Шеховцова, Крістіан Трольсгард, Віра Садокова, Софія Тутолміна, Катерина Плетньова), *стихири євангельські* (Наталія Парфентьева, Зівар Гусей-

нова, Ольга Тюріна), *стихири-осмогласники* (Ніна Захар'їна, Ірина Герасимова), *стихири-четверогласники* (Тетяна Швець, Катерина Титова), *богородичні* (Крістіан Трольсгард, Марія Александру, Катерина Плетньова), *блаженні* (Зівар Гусейнова, Олена Малаштанова, Олександра Нікіфорова), *задостойники* (Євгенія Буріліна), *степенні антифони* (Олівер Странк, Олена Малаштанова, Інґе Кройц), *тропарі* (Микола Успенський, Наталія Рамазанова, Юлія Шліхтіна, Наталія Парфентьєва, Крістіан Трольсгард), *сідальни* (Макс Гаас, Аннета Юнг), *екзапостиларії і світильні* (Герда Вольфрам, Ольга Тюріна, Крістіан Трольсгард), *кондаки* (Егон Веллес, Константин Флорос, Кеннет Леві, Йорген Растед, Микола Успенський, Тетяна Владишевська, Наталія Серьогіна, Наталія Рамазанова, Юлія Артамонова, Олександр Лінгас), *акафіст* (Егон Веллес, Мішель Югло, Герда Вольфрам, Адріана Шірлі, Антоніна Філонов Гов, Григорій Статіс, Григорій Папаяніс), *інакої* (Грегорі Маєрс), *киноники* (Димитрій Кономос, Ніколай Георгіта, Симон Гарріс, Аналіза Донеда), *пасанноарії* (Грегорі Маєрс), *аллілуарії* (Крістіан Тодберг, Ірина Школьник), *асматик* (Тетяна Швець), *псалми* (Ірина Старікова, Тетяна Швець).

Багатоаспектна характеристика кондака здійснена нами за методиками І. Гарднера [38, с. 60–80], Ірини Безуглової [16] і Ол. Шевчук [169], на основі сукупності та взаємозв'язків *восьми жанрових ознак*, а саме: 1) зміст вербального тексту; 2) місце в богослужінні (функція); 3) частотність виконання; 4) спосіб виконання; 5) співвідношення тексту й наспіву; 6) градація розспівності; 7) композиція; 8) еволюція.

Перейдемо до характеристики кондака як жанру, виділивши його літургічні, теологічні, поетико-гомілетичні та музичні аспекти. Із означених вісьмох ознак зосередимо увагу на сімох (крім еволюції).

2.1.1. Зміст вербального тексту. Німецький дослідник І. Гарднер у праці з історії церковного співу запропонував поділяти літургічні піснеспіви за змістом поетичного тексту на *шість основних груп*: 1) догматичного змісту; 2) розповідно-історичні; 3) морально-дидактичні; 4) споглядального змісту; 5) ті, що супроводжують богослужбові дії священнослужителів і поясню-

ють їхнє символічне (сакральне) значення; б) гімни – славословні (доксологічні) та молитовні (євхологічні) піснеспіви [38, с. 60–64].

Загалом для жанру кондака характерний розповідно-історичний, морально-дидактичний, споглядальний, славословний зміст, оскільки він є не лише гімнографічним твором, а й співаною *поемою-гомлією*. За висловом професора Київської Духовної академії Якова Амфітеатрова (1802–1848), кондак «можна назвати темою всіх піснеспівів богослужіння, котра короткою пісенною мовою виражає головний предмет» [3, с. 166].

Прикладами *розповідно-історичного* змісту є такі кондаки:

- Покрови 3-го гласу: «Дѣваа днесь предстоить въ църкви, и съ ликы сватых невидимо молитьса Богу: ангели съ сватители поклоняютса, апостоли съ пророкы ликовствують: нас бо ради Богородица молит Превѣчнаго Бога»;

- Передсвята Хрещення Господнього 4-го гласу: «Въ строуахъ дьнесь Иорданскихъ пришедъ Господь, Иоанови выпіаше: не оужасайса крстити Мл: спасти бо градоу Адамоу первозданнаго»;

- святому Якову Перському 2-го гласу: «Вѣровав добро и соупроужници терпѣливодушне и страшнаго судища оубоаа, перское повелѣніе и страх, Іакове, поплевал еси, и явиса мученикъ дивный, тѣлом яко лоза обрѣзаем».

Прикладами творів *морально-дидактичного* змісту є кондаки

- 2-ї неділі Великого посту 4-го гласу: «Нынѣ время дѣлательное явиса, при дверехъ судъ, востанемъ оубо постащеса, принесемъ слезы оумиленія милостынами, зовуще: согрѣшихъ паче песка морскаго, но ослаби Содѣтелю всѣхъ, яко да пріймемъ нетлѣнныа вѣнцы»;

- Великої середи: «Паче блудницы, Блаже, беззаконовав, слѣз тучи никакоже Тебѣ принесох: но молчаніем моласа припадаю Ти, любовію обლობызаа пречистѣи Твои нозѣ, яко да оставленіе мнѣ яко Владыка подаси долгов, зовущу Ти, Спасе: от скверныхъ дѣл моих избави ма»;

- Марії Єгипетській 4-го гласу: «Грѣховныа мглы отбѣгше, и покаяніа свѣтом озаривше свое сердце, славнаа, и приступила еси къ Христу: Сего

Пренепорочною и Сватуо Матерь, Ходатаицю милостивноу приведьши: от-
ноудоуже и сгрѣшеніем обрѣте отьложеніе, и съ ангелы присно радуешисѧ».

Споглядальний зміст мають кондаки

- Великого четверга 2-го гласу: «Хлѣбъ прїим въ руцѣ предатель, о тайнѣ простираѧсѧ, приемлетъ цѣноу Създавшаго Своима рукама человекѧ, и неисправленъ пребысть Іоуда, рабъ и льстець»;

- Великої п'ятниці 6-го гласу: «Насъ ради распеншагосѧ, придѣте вси воспоимъ, Его же видащи Марїа на древѣ и глаголаше: аще распатїе тѣрпиши, Ты еси Сынъ и Богъ мой»;

- Усікновіння глави Предтечі 5-го гласу: «Предтечево славное оуѣк-
новеніе, смотреніе бысть нѣкако божественое: да и сущимъ въ адѣ Спасово
проповѣсть пришествїе, да рыдает оубо Иродїа, незаконное просивши оубїй-
ство: не законъ бо Божїй, ни живый вѣкъ възлюби, но лєсть временную».

Приклади кондаків доксологічного змісту:

- праведному Лазарю Віфанському 2-го гласу: «Всѣхъ радость Хрис-
тос, истина, свѣтъ и животь, и миру въздвиженіе, сущимъ на земли явисѧ
своею благодатїю, възкрьсенїа образъ бывъ, всѣмъ подаѧ Въкрьсенїе»;

- воскресний кондак 2-го гласу: «Въскресл отъ гроба, Всесильне Спасе,
и ад видѣвъ чудо, оужасесѧ, и мертвїи восташа: тварь же видащи срадуєтсѧ
Тебѣ и Адам свеселитсѧ, и мїр, Спасе мой, воспѣвает Тѧ присно»;

- Преображення Господнього 7-го гласу: «На горѣ преобразилсѧ, яко
же вѣмѣшаху оученици Твои, славоу Твою, Христе Боже, видѣша; да егда Тѧ
оузратъ распинаема, страсть оубо разумѣють вольную, мїрови же про-
повѣдятъ, яко Ты еси вѣистинноу Отчєє Сїаїне».

У деяких кондаках розкрито догматичні істини:

- христологія – учення про Ісуса Христа;
- сотеріологія – учення про спасіння (обóження);
- маріологія – учення про Пресвяту Богородицю;
- есхатологія – учення про майбутній кінець світу;
- еклезіологія – учення про Церкву.

Прикладом *христології* є кондак свята Богоявлення 4-го гласу: «Явилсѧ еси днесь вселеннѣй и свѣтъ Твой, Господи, знаменасѧ на насъ, въ разумѣ поющимъ Тѧ: прїиде и явисѧ Свѣтъ Неприкосновеный».

Зразки кондаків христологічного і *сотеріологічного* змісту:

- Вознесіння Господнього 6-го гласу: «Еже о насъ съвершивъ смотре-ніе, и яже на земли сомѣшь съ небеснымъ, вознеслсѧ въ славѣ, Христе Боже, никако же отлучасѧ, но пребываѧ неотступень, и въпїѧ любящимъ Тѧ: Азъ есмь съ вами и никтоже на вы».

- недільний 1-го гласу: «Воскресль еси яко Богъ из гроба въ славѣ, и мїра съвоскресиль еси, и естество челоуѣческое яко Бога воспѣваетъ Тѧ, и смерть исчезе; Адам же ликуеть, Владыко, Ева нынѣ отъ оузъ свобождаема, радуется зовущи: Ты еси иже всѣм подаѧ Христе Въскрсеніе».

Прикладом *маріології* є кондаки Богородичних свят:

- Введення до храму Пресвятої Богородиці 4-го гласу: «Пречистый Храм Спасовъ, многочестный чертог и Дѣвица, священное Сѣкровище славы Божїѧ, днесь вводится въ домъ Господень, благодать съвѣдаще, Духом Божественным, Юже поют ангели Божїи: Та бо есть Сѣнь Небеснаѧ».

- Почаївській іконі Богородиці 1-го гласу: «Источникъ исцѣленїй и вѣры православныхъ утвержденіе Почаевскаѧ Твоѧ ікона, Богородице, явисѧ: тѣмже и нас, къ ней притекающихъ, отъ бѣд и искушенїй свободи, Лавру Твою невредиму сохрани, православную вѣру оутверди, и грѣхи разрѣши молитвенникъ Твоихъ, елика оубо хочещи, можещи».

- Успіння 2-го гласу: «Въ молитвахъ Неоусыпающую Богородицу, и заступленіем извѣстно оупованіе, гробъ и смерть не оудержаста: но яко Животу Матерь, на живот престаवि, іже въ оутробу вселисѧ приснодѣвственную».

Прикладом *есхатологічних* мотивів є кондак Великого покаянного канону із Тріоді Постової 6-го гласу: «Душе моѧ, душе моѧ, встани, что спиши? Конєць приближается, и имаши мѣлвити; въспряни оубо, да пощадить тѧ Христосъ Богъ, иже вездѣ Сый и всѧ испълнаѧ».

Прикладом *еклезіології* є кондак святим отцям Першого Вселенського Собору 8-го гласу: «Апостоловъ преданіе и отецъ заповѣданіе, църквы единою вѣрою оутверди, и ризоу носаци нетлѣнну, истькану съвыше богословенѣ правити и славити благочестіе великаа таиноу».

Богослов'я прп. Романа, «Данте новогреків» (Генріх Гельцер), «Піндара ритмічної поезії» (Едмонд Буві), «найбільшого поета візантійської доби» (Карл Крумбахер), «принцепса всіх давніх співців» (Жан Пітра), більш *етичне*, ніж догматичне. Воно відповідає виразу Євагрія Понтійського (IV ст.): якщо ти богослов – молитимешся істинно, якщо істинно молишся – ти богослов.

Переважну більшість полістрофних кондаків написано на біблійні, апокрифічні чи агіографічні сюжети, хоч іноді їхніми джерелами були гомілії та інші патристичні твори ранніх або сучасних отців Церкви. Чимало «священних драм» (термін Джорджо ла Піана) прп. Романа написано на сюжети *Старого Завіту* (про Адама і Єву, Каїна і Авеля, Авраама та Ісака, Якова та Йосифа). Ці гімни містяться у патмоських і синайських Кондакарях й виконувалися (за Уставом Святої Софії) у час Великого посту в такому порядку:

- Неділя М'ясопусна – Іона та жителі Ніневії;
- Неділя Сиропусна – гріхопадіння Адама та Єви;
- Перша неділя посту – Каїн і Авель (чи Мойсей і Аарон);
- Друга неділя посту – праведний Лот (чи блудний син);
- Третя неділя посту – Ной і потоп;
- Четверта неділя посту – жертвоприношення Авраама;
- П'ята неділя посту – благословення Ісака;
- Страсний понеділок – Йосиф [13, с. 170; 29, с. 262].

Два полістрофні кондаки, створені на сюжети Старого Завіту, виконувалися в рамках мінейного кола. Це кондаки на честь пророка Іллі (20 липня / 2 серпня) і Трьох отроків (неділя праотців) [13, с. 169].

На відміну від постових (Тріодіон), для Тріоді Цвітної (Пентикостаріон) обрано чотирнадцять кондаків, написаних прп. Романом Сладкопівцем на *новозавітні євангельські теми*:

- Світла середа – зцілення апостолами кульгавого;
- Друга неділя після Пасхи – невір'я апостола Фоми;
- Друга середа після Пасхи – шлюб у Кані Галілейській;
- Третя неділя після Пасхи – жінки-мироносиці;
- Третя середа після Пасхи – зцілення хворого проказою;
- Четверта неділя після Пасхи – розслаблений (чи десять драхм);
- Четверта середа після Пасхи – Преполовіння П'ятидесятниці;
- П'ята неділя після Пасхи – самарянка;
- П'ята середа після Пасхи – зцілення біснуватого;
- Шоста неділя після Пасхи – зцілення сліпого;
- Шоста середа після Пасхи (Віддання) – зцілення кровоточивої;
- Шостий четвер після Пасхи – Вознесіння Господнє;
- Сьома середа після Пасхи – примноження хлібів;
- Восьма неділя після Пасхи – П'ятидесятниця [13, с. 166–167].

Послідовники прп. Романа Кириак, Анастасій, Косма, Георгій, Дометій, Миколай, Андрій, Василій, Стефан, Кипріан, Григорій, Арсеній, Феодосій та інші представники константинопольської школи VI – VII ст. створили кілька сотень кондаків тріодного та мінейного кола. Серед них кондаки про митаря і фарисея, Преображення, Успіння Богородиці, Воздвиження Хреста, проіміюни і перші ікоси яких продовжують звучати в богослужінні.

Деякі кондаки носять виражений *полемічний* (антиіудейський чи антиєретичний) зміст. Кондаки «Марія й волхви», «Марія біля Хреста» спрямовано *проти єреси монофізитів*, поширеної за життя прп. Романа (її публічно засудили спеціальними ухвалами (бросами) Четвертого Вселенського Собору; Халкідон, 451 р.). Чимало кондаків є гімнічними (Різдва Христового «Дѣва днесь», Благовіщення й Похвали Богородиці «Възбранной Воеводѣ», Воскресіння Христового «Аще и въ гробъ съниде»).

Слід зазначити, що поетичний текст кондака прп. Романа Мелодоса, виконуваний в Неділю м'ясопусну «Ὁταν ἔλθῃς ὁ Θεός» («Егда прїидеши Боже») став основою вербального тексту відомої за католицьким богослужін-

ням секвенції «*Dies irae*», яка традиційно поділяється на шість частин і входить до «Реквієму»²: 1) «*Dies irae*» («День гніву»); 2) «*Tuba mirum*» («Глас труби»); 3) «*Rex Tremendae*» («Царю Страшний»); 4) «*Recordare*» («Згадай»); 5) «*Confutatis*» («Засудивши»); 6) «*Lacrimosa*» («Слізна»).

2.1.2. Місце в богослужінні. Літургічний жанр, на думку С. Аверінцева, «характеризується не суто і не так своїми ознаками літературного тексту (обсяг, силабічний ритм), як своїм місцем усередині культового комплексу текстів («чинопослідування» чи «аколуфії» богослужіння), тобто за нелітературними критеріями» [1, с. 104]. Місце жанрів у богослужінні детально регламентоване *Типіконом*, тобто церковним Уставом.

Полістрофні кондаки відсутні у візантійських Лекціонаріях і Тропологіях, але у Студійську добу вони трапляються в *Ікіматаріях* (X – XI ст.). У палестинських Мінеях Службових і Святкових IX – X ст. записаний лише проімон і перший ікос полістрофного кондака; у цьому помітний вплив Константинопольської літургічної практики на Палестинську.

Жанр кондака не представлений в архаїчних південнослов'янських Мінеях і Тріодях³. У найдавнішій давньоруській фрагментарно нотованій Мінеї Святковій, відомій у науковому дискурсі як Ільїна книга, немає кондаків, але в Путятиній Мінеї їх є чотири: мучениці Ірині «Дѣво прехвальнаѧ», преподобному Симеонові Стовпнику «Вышнихъ ищѧ», знайденню глави Іоанна Предтечі «Явисѧ дньесь» і преподобному Ісакію «Отъ вѣстока».

Зауважимо, що у давньоруських Кондакарях для днів пам'яті преподобних Ісакія й Симеона Стовпника кондаки відсутні, а для днів пам'яті мучениці Ірини і знайдення глави Іоанна Предтечі подано кондаки з іншими поетичними текстами. Причина службових розбіжностей полягає в тому, що ці

² Зауважимо, що відомий римо-католицький гімн-секвенція «*Dies irae*» у перекладі церковнослов'янською мовою наявний у двох українсько-білоруських греко-католицьких нотолінійних Ірмологіонах: Супрасльському 1638–1939 рр. (БАН, F-19-116, арк. 2–3зв.) та Золочівському 1695 р. (ЛННБ, МВ 417, арк. 11) [184].

³ Р. Кривко зазначив: «Текстологія слов'янських кондаків свідчить, що їх давньоруська редакція, представлена в Кондакарях і Службових Мінеях, склалась у зв'язку зі Студійською Олексієвською богослужбовою реформою XI ст. унаслідок перевірки за іншими грецькими оригіналами давнішої болгарської редакції» [71, с. 299].

кодекси були співвіднесені з двома різними Типіконами: Святої Софії (Ільїна Книга) та Студійського монастиря (Путятина Мінея).

У давньоруських Кондакарях нами віднайдено дві пам'яті святих, яким належить виконувати на Утрені *по два кондаки*: 1) святителю Миколаю Мир-Лікійських, 6 / 19 грудня: «Въ Мърѣхъ святый» (3-го гласу, подобен «Дѣвал дньсь») та «Свѣтлымъ житиемъ» (2-го гласу, самогласен) – у Типографському; 2) перенесенню мощей Іоанна Златоуста, 27 січня / 9 лютого: «Възвеселиса тайно» (1-го гласу, подобен «Егда приидеши Боже») і «Злата чистаго ти языка словеса» (1-го гласу, самогласен) – в Успенському.

За найдавнішим кафедральним *Типіконом Святої Софії*, кристалізація якого хронологічно збігається з життєдіяльністю прп. Романа Сладкопівця, кондак виконували в кульмінаційний момент особливої служби – «Пѣсненного Послѣдованія»⁴, між Панніхісом (Всенощним Бдінням) і Полуношницею. Подекуди, як правило, у великі свята на честь Пресвятої Богородиці, замість кондака співали Великий акафіст Богородиці.

Відповідно до *Єрусалимського Уставу*, основне місце монострофного кондака є на *Утрені*, після шостої пісні канону, коли соліст, одягнений у малу фелонь або стихар, виходив на амвон. Про це дізнаємося з візантійських і давньоруських ікон, де на амвоні собору зображений прп. Роман Мелодос у стихарі та орарі. До нашого часу продовжують виконувати за богослужінням такі проіміони кондаків, створені прп. Романом: Мінея Святкова (Різдво Христове, Хрещення, Стрітення Господнє, апостолів Петра і Павла); Тріодь Постова (М'ясопусна та Хрестопоклонна неділі, Великий канон і Вхід Господній до Єрусалиму), Тріодь Цвітна (Пасха Христова, святого апостола Фоми, Вознесення Господнє та День Святої Тройці) [72].

У сучасних Октоїхах, Тріодях Постових і Цвітних, Мінеях Службових і Святкових після шостої пісні канону є один кондак та ікос, хоч іноді трапля-

⁴ *Служби добового кола* за Уставом Святої Софії: щоденні (Вечірня, Полуношниця, Утреня, Часи), особливі (Тритоекті, Панніхіс). *Панніхіс*: вхідний псалом (90), три антифони (псалми 119, 120, 121), п'ять молитов, заключний псалом (50). *Полуношниця*: три антифони, три священницькі молитви, дві заключні молитви [9, с. 32–35].

ється *кілька ікосів* (у Сиропусну неділю). Якщо на якийсь день припадає два чи більше кондаків (не більше трьох), то перший (вищий за ієрархією служб), згідно Типікону, виконують після шостої пісні; інші кондаки «переносяться» та звучать після третьої, перед сідальними. Якщо в службі святому (без святкового знаку, шестеричній) кондак відсутній, то після шостої пісні канону на Утрені виконується мученичен (сідален) Октоїха.

Уточнимо *місцезаповнення монострофного кондака* в каноні Утрені, за сучасною редакцією Єрусалимського Типікону:

Пісні 1, (2), 3: ірмоси, тропарі, катавасії

Мала ектенія, сідальни (іпакой); іноді буває 1-2 *кондаки*

Пісні 4, 5, 6: ірмоси, тропарі, катавасії

Мала ектенія, *кондак* та ікос; іноді трапляється синаксар

Пісні 7, 8, 9: ірмоси, тропарі, катавасії

Мала ектенія, екзапостиларій з богородичним (світилен)

Після кондака та ікоса в чині Утрені, найчастіше у Тріюдах Постових і Цвітних, розміщено прозові гомілії – *синаксарі* («збірники»), які, з погляду на функції, замінюють собою ікоси полістрофного кондака. Жанр синаксаря був канонізований і набув значного поширення після Трульського Собору 691 р. і, відповідно, відпала необхідність у створенні кондаків.

На Утрені, яку служать поза Всенощним Бдінням (буденна, славословна, поліелейна), між двупсалмієм і шестопсалмієм на «Слава» потрібно виконувати кондак Воздвиження «Вознесійся на Кресть».

Окрім чину Утрені, кондаки виконують на всіх богослужіннях добового кола за винятком Вечірньої. Відсутність кондаків на Вечірній можна пояснити тематичною пов'язаністю цього богослужіння зі Старим Завітом. Натомість кондак – це суто новозавітний жанр (але тематика самих кондаків, як нами раніше зазначалося, може бути й старозавітною).

На Малому і Великому Повечір'ї, Часах, Ізобразительних кондаки виконують після молитви Господньої «Отче нашъ». Щоденно на *Малому Повечір'ї* звучить заупокійний кондак, проте в недільні та святкові дні він заміня-

ється на кондак із Октоїха, Мінеї чи Тріоді. На *Великому Повечір'ї* кондак може співатися після Трисвятого в другій частині (Різдво Христове, Богоявлення, Благовіщення) чи після Трисвятого в третій частині (перша – четверта суботи Великого посту, Лазарева субота, Великі понеділок і вівторок). На Великому Повечір'ї в інші буденні дні Великого посту замість кондака виконують спеціальні тропарі, зафіксовані у Часослові.

В Афонських монастирях на Малому Повечір'ї, як правило, виконують Великий акафіст Богородиці, проте в дні пам'яті святих зі Всенощним Бдінням чи поліелеєм його заміняють акафістом святому.

На *Буденній Полуношниці*, яка звершується в монастирях, після молитви «Отче нашъ» звучить заупокійний кондак «Съ сватыми оупокой»; на Суботній і Воскресній Полуношниці кондаки відсутні.

Найменша кількість кондаків трапляється на *Часах* (по одному; іноді їх не передбачено Уставом). Зокрема, кондаки відсутні на Великопосних Часах, на Часах «Аллілуйних» служб, за винятком кондака Хресту на Часах та Ізобразительних у понеділок, середу і п'ятницю Хрестопоклонного тижня, кондака «Душе моѧ» у четвер п'ятої седмиці Великого посту, рядових кондаків у Страсні понеділок, вівторок і середу, кондаків поліелейних і храмових служб, що припали на седмичні дні Великого посту та кондака Сиропусної неділі у середу та п'ятницю Великого посту на Першому Часі.

У монастирях святої гори Афон на *Буденних Часах* замість кондака, як правило, звучать троїчні тропарі 8-го гласу («Благословень єси, Христе Боже наш»); кондаки ж переносять на Ізобразительні. Натомість у Господські та Богородичні свята і дні святих, котрим складене Всеношне Бдіння, поліелейні або ж славословні служби, на Часах звучать кондаки.

На *Царських Часах* виконують проіміон Передсвята Різдва Христового, Передсвята Богоявлення (у Різдвяний або Хрещенський святвечори) чи Страсної п'ятниці. Якщо ж у Велику п'ятницю випадає Благовіщення, то на Першому і Шостому Часі співають проіміон Благовіщення. На *Пасхальних Часах*

звучить єдиний кондак «Аще и въ Гробъ», навіть у випадку поєднання тріодної служби Пасхи з мінейною службою Благовіщення.

На *Літургії* кондаки співають після тропарів перед «временем Трисвятаго», тобто перед звучанням «Святий Боже» чи піснеспівів, які його замінюють («Елицы въ Христа Кръстистеса» – на Різдво Христове і Хрещення, у Лазареву і Велику суботи, у Світлий тиждень і на П'ятидесятницю; «Кресту Твоему» – у Хрестопоклонну неділю та свято Воздвиження Хреста). На Літургії, очолюваній одним чи кількома Предстоятелями Помісних Православних Церков, перед останнім кондаком архідиякон виголошує *велику похвалу*, котру повторюють священнослужителі, потім хористи. У ній згадують Першоєрархів Церков, з якими існує євхаристичне спілкування.

На *Літургії Іоанна Златоуста* звучить від одного (Пасха або дванадцять свята) до семи кондаків. Приклад останнього: якщо в четвер припадає дві служби святим з шестеричними стихирами на «Господи воззвахъ» (чи припадають дві служби святим без святкового знаку) і служба відбувається в храмі на честь святого та не співпадає з періодом попразництва дванадцятого свята й періодом Тріоді Цвітної, тоді перший кондак співають апостолам, другий – святителю Миколаю, третій – храмовому святому, четвертий і п'ятий – першому і другому святим Мінеї, шостий (на «Слава») – «Съ сватыми оупокой», сьомий (на «І нынѣ») – «Предстательство христїанъ». На Літургії, яку розпочинають Вечірньою (Преждеосвященних Дарів, рідше в Літургії святителів Василя Великого чи Іоанна Златоуста), *кондаків немає*.

На *Изобразительних* звучать кондаки Преображення, свята, храму, дня, святого; на «Слава» – «Съ сватыми оупокой», на «І нынѣ» – кондак молебного канону Богородиці «Предстательство христїанъ».

Кондаки також виконують у *Чині славлення*, котрий звершується в Різдвяний і Хрещенський святвечори. У російській традиції кондак Хресту входив до «Чину за приливокъ о здравии государя».

Крім Анфологіонів, Міней Службових і Загальних, Тріодей Постових і Цвітних, Октоїхів Ізборних, Шестодневів, Слідуваних Псалтирів, Часословів,

Типіконів, Требників, Чиновників та Евхологіонів, ненотовані кондаки бувають у додатках до апракосних Апостолів і Євангелій. Також кондаки наявні в чинопослідуваннях зі священницького Требника, архієрейського Чиновника та Молитвослова (чи Канонника) для келійного правила.

Кондаки великих свят (Пасхи та Різдва Христового, Пресвятій Богородиці) «проникали» з храмових служб в мистецькі традиції й побут. Їх могли виконувати в шкільних драмах і народних обрядах.

2.1.3. Частотність виконання. Більшість кондаків – *однофункційні* піснеспіви, проте іноді трапляються *поліфункційні* («Съ сватыми оупокой», «На горѣ преобразилса еси», «Възбранной Воеводѣ»).

Деякі кондаки, переважно багатofункційні і храмові, виконують по кількасот разів на рік («Възбранной Воеводѣ», «Съ сватыми оупокой»), інші – лиш один раз на рік. У період Страсної й Пасхальної седмиць кондаки святим зі славословними, шестеричними й без святкового знаку службами взагалі не співають. У добовому колі виконання кондаків регламентується Часословом, у річному – місяцеслівною частиною Типікону і Мінеями Службовими (у весняний період також Тріодями Постовою та Цвітною).

Кондак Богородиці «Възбранной Воеводѣ» виконують майже щодня наприкінці відправи Першого Часу, а також у свята Благовіщення (за Студійським Уставом) і Похвали Богородиці (за Єрусалимським); іноді на Літургії⁵. Невменні записи цього гімну містяться у візантійських Псалтиконах і давньоруських Кондакарях, нотолінійні – в українсько-білоруських Ірмолях і співацьких антологіях Західної України XIX – XX ст.

За традицією монастирів Афону, кондак «Възбранной Воеводѣ» також виконують на Великому Повечір'ї в перші чотири суботи Великого посту (по кілька разів), разом з однією з чотирьох частин Великого акафіста.

⁵ Цей піснеспів грецького наспіву був гармонізований видатним російським композитором Сергієм Рахманіновим (1873–1943) та увійшов як фінальна частина до його геніального «Всенощного Бдіння» (1916). Подаємо його вербальний текст: «Възбранной Воеводѣ побѣдительнаа, яко избавльшеса оть злыхъ, благодарственнаа восписуемъ Ти раби Твои, Богородице; но яко имущаа державу непобѣдимую, оть всякихъ насъ бѣдь свободы, да зовѣмъ Ти: Радуйса Невѣсто Невѣстнаа».

Заупокійний кондак «Съ сватыми оупокой», крім чину Похорону й Панахиди, входить до Щоденної і Суботньої Полуношницї, Літургії Іоанна Златоуста, Малого Повечір'я тощо⁶. Нашого часу проіміон заупокійного кондака «Give rest, O Christ» («Съ сватыми оупокой, Христе»), разом із першим іконом «Thou only art Immortal» («Самъ Единъ еси Безсмертнѣй»), використовуються також у відправах Англїканської Церкви⁷.

Кондак Хресту «Възнесыйса на Крестъ», згідно рубрик Єрусалимського Уставу, виконують не лише на Воздвиження Хреста (14/27 вересня) та Винесення Чесних Древ (1/14 серпня), а й на Літургії Іоанна Златоуста в середу та п'ятницю впродовж церковного року, на Утрені – будніми днями Великого посту. В російській традиції цей гімн також увійшов до «Чину за прилинокъ о здравии государя»⁸, генеза котрого, на наш погляд, сягає візантійських евфемізії (акламацій імператору, виконуваних хором *крактай*). Зауважимо, що для третьої неділі Великого посту в Єрусалимських Тріодях подано інший кондак – «Не ктому оуже пламенное оружїе» (глас 7, самогласний), що тематично подібний до кондака «Възнесыйса на Крестъ».

Кондак Преображення «На горѣ преобразилса еси» виконують у свято Преображення Господнього, його Післясвято, Віддання та у Великий піст на Ізобразительних⁹. Видатний російський культуролог, теолог і філософ ХХ ст. Олексій Лосєв (у чернецтві Андроник, 1893–1988) так висловився про високу мистецьку вартість цього піснеспіву: «Усе мистецтво, із Бетховенами та Ваг-

⁶ Цей гімн знаменного розспіву був відомий видатному російському композиторові Петру Чайковському (1840–1893) і був використаний як альтернатива латинській літургійчній секвенції «Dies irae» у розробці першої частини Шостої симфонії (1893). А дещо раніше цей самий піснеспів вжив відомий російський композитор Сергій Танєєв (1856–1915) у хоральному вступі до кантати «Іоанн Дамаскін» (1884).

⁷ До прикладу, обидва піснеспіви наявні в антології англїканських гімнів «The English Hymnal» (1906) у перекладі та обробці протестантського екуменічного композитора і богослова Вільяма Джон Бірбека (1859–1916).

⁸ Подаємо його текст: «Възнесыйса на Крестъ волею, тезоименитому Твоему новому жителству, щедроты Твоя даруй, Христе Боже; возвесели насъ силою Твоею, побѣды даа намъ на сопостаты, пособїе имущимъ Твое оружїе мира, непобѣдимую побѣду».

⁹ Текст кондака Преображення Господнього: «На горѣ преобразилса еси, и якоже вмещаху оученицы Твои, славу Твою, Христе Боже, видѣша: да егда Та оузрѣть распїнаема, страданїе оубо оуразумѣють вольное, мірови же проповѣдѣть: яко Ты еси воистину Отчее Сїянїе».

нерами, є ніщо перед старознаменним догматиком «Всемирную славу» або ж Преображенським тропарем і кондаком» [83, с. 489].

Кондак 6-го гласу *Неділі сиропусної* «Премудрости Наставниче» («Τῆς Σοφίας Ὁδηγέ»), окрім Неділі сиропусної, також виконують на Першому Часі щосереді та щоп'ятниці упродовж Чотиридесятниці.

Деякі поліфункційні тексти, виконуючи різні жанрові функції у різних службах, відомі під *різними жанровими назвами*. До прикладу, тропар Великої суботи «Благообразный Іосифъ» був написаний прп. Романом Мелодосом як *проіміон кондака* на Погребіння Христа. Нашого часу він трапляється також в Октоїху – як воскресний *сідален* 2-го гласу (після першої кафізми) та в Тріоді Цвітній як *тропар* Неділі жінок-мироносиць (з невеликим додатковим закінченням). Подаємо поетичний текст тропаря: «Благообразный Іосифъ, съ древа снемъ Пречистое Тѣло Твое, плащаницею чистою обвивъ, и вонами въ гробѣ новѣ покрывъ положи. [Но тридцевень Воскресль еси, Господи, подай мїрови велїю милость]». Звідси можемо зробити висновок про «жанрову дифузію» між спорідненими піснеспівами тропарних жанрів (кондак, тропар, сідален), котра потребує перевірки на рівні музичного чинника.

Крім зазначеного гімну, деякі інші строфи (проіміони, ікоси) з кондаків прп. Романа збереглися під назвою «сідален». А саме: сідальни Октоїха «Жены къ Гробу», «Гробъ Твой, Спасе», «Мвроносицам женам» (сюди відносять і деякі світильні, зокрема, Пасхи – «Плотїю оуснувъ»).

У службах деяким святим чи чудотворним іконам Пресвятої Богородиці, для яких не передбачено спеціальних кондаків, виконуються кондаки із *Загальної Мінеї*. Подаємо словесні тексти окремих із них:

Кондак *священномученику* (одному), 4-го гласу (подобен «Вознесїйса на Крестъ»): «Во святителехъ благочестно поживъ, и мученїа путь прошедъ, ідольскїа оугасиль еси жертвы, и поборникъ бывъ твоему стаду, богомудре. Тѣмже та почитающе тайно вопїемъ ти: отъ бѣды избави ны присно твоими мольбами, отче нашъ [указується ім'я святого]».

Кондак *преподобній* (одній), 2-го гласу (подобен «Благодать пріємше исцѣленій»): «За любовь Господню, преподобнаа, покоа желаніе возненавидѣла еси, пощеніемъ духъ твой просвѣтивше, крѣпко бо звѣри побѣдила еси: но молитвами твоими противныхъ шатаніе разори».

Загальний кондак *Собору святих апостолів*, 4-го гласу: «Лозіе явистесе Христова вінограда мудрии, гроздіе приносяще въ добродѣтеляхъ, віно намъ спасеніа источающе: егоже пріемлемъ веселіа исполняющеса, празднуемъ честную вашу памать, въ нюже молите дароватиса намъ велицѣй милости и отпущенію грѣховъ, Господни апостоли».

Кондак *безсрѣбникам і чудотворцям* (двом чи багатьом), 2-го гласу (самоподобен): «Благодать пріємше исцѣленій, простираете здравіе сушимъ въ нуждахъ, врачеве и чудотворцы преславній: но вашимъ посѣщеніемъ ратниковъ дерзости низложите, міръ исцѣляюще чудеса».

Кондаки іншого призначення – з *требних* (оказіональних) *богослужінь* (містяться в ієрейському Требнику, архієрейському Чиновнику (візантійському Євхологіоні), Молитвослові й Каноннику для келійного вжитку мирян). Ці піснеспіви не мають точної частотності виконання, яка визначається відповідно до необхідності звершення требних служб (освячення будинку, Панахида тощо). Подаємо тексти деяких кондаків за ієрейським Требником та Молитвословом для домашнього вжитку мирян:

Кондак із *Подячного Молебню Богу*, 3-го гласу: «Твоихъ благодѣаній и даровъ туне, яко раби непотребній сподобльшеса, Владыко, къ Тебѣ оусердно притекающе, благодареніе по силѣ приносимъ, и Тебе яко Благодѣтелю и Творца славаще, вопіемъ: слава Тебѣ, Боже Прещедрый».

Кондак із *Чину на початок справ*, 6-го гласу: «Скорый въ заступленіе и крѣпкій въ помощь, предстани благодатію силы Твоеа нынѣ, и благословивъ оукрѣпи, и въ совершеніе намѣреніа благаго дѣла рабовъ Твоихъ произведи: вса бо, елика хочещи, яко Всесильный Богъ, творити можещи».

Кондак із *Прохального Молебню Богу* на початок подорожі, 2-го гласу: «Луцѣ и Клеопѣ въ Емаусъ спутешествовавый, Спасе, сошествуй и нынѣ ра-

бомъ Твоимъ, путешествовати хотѣшимъ, от всакаго избавляа ихъ злаго обстоянїа: вса бо Ты яко Человѣколюбець можеши хотѣи».

Загалом усі кондаки можна поділити на *вісім груп*, відповідно до їхньої належності до певних циклів (або ж календарних днів):

- *мінейні* (Святкова, Службова, Загальна Мінеї) – з них виділяють кондаки Господських, Богородичних неперехідних свят, кондаки канонізованим святим і чудотворним іконам Богородиці; більшість цих кондаків виконується протягом одного, рідше від двох до семи днів на рік (зокрема, у період попразнств); загальні – серед них кондаки пророку, апостола і апостолам, святителям і святителю, преподобному, преподобним і преподобній, мученикам, мученику, мученицям, мучениці, священомученику, священомученику, преподобномученику, преподобномученикам, преподобномучениці, сповідникам, безсрібникам; такі гімни містяться в Загальній Мінеї, іноді в Анфології;

- *тріодні* – кондаки підготовчих недільних днів до Великого посту, Чотиридесятниці і Страсного тижня; більшість з них виконують упродовж одного дня на рік; виняток становлять кондаки Пасхи (до 40 днів), Вознесіння Господнього і Пресвятої Троїці;

- *воскресні* – їх є вісім і вони чергуються впродовж вісьмох тижнів; кожен звучить не більше шести-семи днів на рік; містяться в Октоїху після 6-ї пісні канону на Утрені відповідного гласу;

- *седмичні* – кожен буденний день, за винятком четверга та суботи, має по одному кондаку: понеділок – Небесним Силам, вівторок – Іоанну Предтечі, середа – Пресвятій Богородиці, четвер – Собору апостолів і святителю Миколаю, п'ятниця – Хресту, субота – святим і за упокій;

- *храмові* – присвячені святу основного Престолу храму та його бічних Приділів, що виконуються протягом більшості днів;

- кондаки на «Слава» («Съ сватыми оупокой»), на «І нынѣ» («Предстательство христїанъ», «Възбранной Воеводѣ») звучать на Літургії чи інших службах буденних днів церковного року;

- *требні* – виконуються у службах на потребу парафіян, зокрема на Похороні, Панахиді, Прохальних і Подячних Молебнях;

- *проіміони акафістів* – належать до неуставних (неканонічних) піснеспівів (за винятком кондака акафіста Богородиці), оскільки їх виконання на богослужіннях не передбачене Типіконом.

2.2. Музичні й поетико-гомілетичні аспекти

2.2.1. Спосіб виконання.

Виходячи з того, що візантійський кондак, за виразом московського музикознавця І. Шеховцової, мав «подвійну спрямованість» (гімн і проповідь) [175, с. 17–18], можна говорити про його «гомілетичне» (*сольне*) виконання. А санкт-петербурзький музикознавець Н. Рамазанова відзначила жанрову подібність кондака і світильна на основі сольного виконання обох жанрів [127, с. 158–159].

Проте ремарки «людие» чи «конецъ» щодо виконання приспіву кондака, наявні в деяких літургічних нотованих рукописах (наприклад, у давньоруському Типографському Кондакарі), дозволяють припустити його *респонсорне* виконання. Соліст співав основну частину тексту кондака, а хор приспівував невеликі рефренні закінчення, котрі, за своєю сутністю, відповідали акламації «Амінь», яку промовляли парафіяни на знак погодження з ученням, висловленим у гомілії клірика. Для прикладу подаємо вербальний текст проіміона кондака *Передсвята Стрітєння*, 6-го гласу:

Протопсалт: «Съ Отцемъ Слово Сый невидимо, нынѣ оубо видимъ естъ плотію, неизреченно отъ Дѣвы родисѧ, и на руку старчу даеѧ святителю».

Лик: «Поклонимсѧ Тому Истинному Богу нашему».

Інший приклад – кондак *главі Іоанна Хрестителя*, 6-го гласу:

Протопсалт: «Свѣтоавленный и божественный въ мірѣ столпъ, солнца свѣтильникъ, Предтеча главу свѣтоносную и божественную свою показавый въ концѣхъ, осващаеѧ той вѣрно покланяющихся, и зывающихъ».

Лик: «Христовъ премудрый Крестителю, спаси всѣхъ насъ».

Проіміон кондака *Великої середи* з Тріоді Постової, 4-го гласу:

Протопсалт: «Паче блудницы, Блаже, беззаконовавъ, слезъ тучи никаже Тебѣ принесохъ: но молчаніємъ молаа припадаю Ти, любовию обლობызаа пречистѣи Твои нозѣ, яко да оставленіе мнѣ яко Владыка подаси долговъ, зовуще Ти, Спасе».

Лик: «Отъ скверныхъ дѣлъ моихъ избави ма».

Або ж кондак *Передсвята Успіння Богородиці*, 4-го гласу:

Протопсалт: «Въ славнѣй памяти Твоей вселенна невещественнымъ духомъ испещрена, оумно съ веселіємъ зоветъ Тебѣ».

Лик: «Радуйса, Дѣво, христїанъ похвало».

Про збереження *інофонного* принципу виконання кондаків дізнаємося з богослужбових нотних збірників Західної України, створених у XIX – XX ст., у яких іноді занотовано лише *приспиви кондаків*. Так, у «Гласопѣснці» Ісидора Дольницького є п'ять мелодичних версій експліциту (приспіву) до кондаків акафіста Богородиці («Радуйса Невѣсто Неневѣстнаа»), а в «Напѣвнику» Ігнатія Полотнюка та «Простопѣнні» Іоанна Бокшая нотовано приспів кондака Страсної суботи («Сїа суббота есть преблагословеннаа»).

У «Простопѣнні» Іоакима Хоми, крім повністю нотованих воскресних кондаків 3, 4, 6 і 8 гласів, містяться нотовані приспиви (чи вся друга половина) воскресних кондаків восьми гласів і приспів кондаків Великого акафіста. Подаємо тексти закінчень недільних кондаків 1-го і 7-го гласів:

«Ева нынѣ от оузъ избавляема, радуется зовущи: Ты еси иже всѣмъ подаа Христе воскресеніе, Ты еси иже всѣмъ подаа Христе воскресеніе».

«Спасъ сущимъ в вѣрѣ: изыдите вѣрніи въ воскресеніе».

У сучасній богослужбовій практиці кондаки акафістів виконують іпофонно, особливо на Похвалу Богородиці на Утрні.

Кондаки акафістів іноді читають наспівно: приклад цього подав викладач Кам'янець-Подільської Духовної семінарії, учитель Миколи Леонтовича Євтимій Богданов (1860–1911) [20].

Партесні зразки двох кондаків віднайдено нами в поголосниках Київського Софійського собору (ІР НБУВ, Соф. 122/118):

- 1) Пасхи «Аще и во Гробъ» (Тріодь Цвітна);
- 2) Різдва Христового «Дѣва днесъ» (Мінея).

2.2.2. Співвідношення тексту і наспіву. Як звучали кондаки за часу їх виникнення, немає жодних достовірних даних, оскільки найдавніші збережені нотовані кондаки датуються XI ст., тобто п'ятьма століттями пізніше життя прп. Романа Мелодоса. Можна лише припустити, що давні поеми-кондаки не підпорядковувались *осмоглассю*, адже ця система остаточно сформувалась у Візантії двомастами роками пізніше, в гімнографічній творчості упорядника Октоїха прп. Іоанна Дамаскіна. Вона була пов'язана з виникненням нового жанру палестинської гімнографічної традиції – канону.

Одним із перших це відзначив професор літургії й церковної археології Московської Духовної академії Олексій Голубцов (1860–1911), котрий зауважив, що «для виконання кондаків існувала особлива мелодія, більш давня, ніж теперішня гласова» [44, с. 211]. Кондаки стали осмогласними, ймовірно, у VIII – IX ст., за часу витіснення їх каноном. Тобто осмоглассю підпорядкували тільки проіміони та перші ікоси архаїчних кондаків.

Проте існує й інша точка зору щодо генези осмогласної системи, виходячи з якої кондак міг бути першим осмогласним жанром. Деякі вчені (Антон Баумштарк, Альфред Сван) пов'язують виникнення сирійського осмогласся з діяльністю монофізитського патріарха Севіра Антіохійського (465–542). Але більшість сучасних медієвістів спростовує цю гіпотезу.

У межах системи осмогласся було впроваджено *спів за моделями* («на подобен»). Відповідно до цього, усі кондаки поділили на три групи (перші дві відображали писемну традицію, остання – усну): 1) самогласні (ιδιόμελα); 2) самоподобні (αὐτόμελα); 3) подобні (πρὸσόμοια).

Архаїчні кондаки, ймовірно, були першими піснеспівами, де використовувався спів за моделями, оскільки всі ікоси давнього полістрофного кондака писали за моделлю першого ікоса.

Систему співу «на подобен» відображено також в українських ненотованих літургічних манускриптах XI – XVIII ст. та стародруках XVI – XIX ст.:

Типіконах, Часословах, Мінеях Службових і Анфологіонах, Октоїхах, Тріодях Постових і Цвітних, Требниках, Слідуваних Псалтирях. Позначки щодо гласів і подобнів (точніше, взірців – самоподобнів) кондаків містяться у стародруках XV – XIX ст., зокрема у Тріодях Постовій і Цвітній, виданих у Краківській друкарні Швайпольта Фіоля в 1491–1492 рр.

В українських і білоруських невменних і нотолінійних Ірмолоях система осмогласся і співу кондаків «на подобен» зберігається, проте в них зафіксовано вибраний репертуар піснеспівів цього жанру.

У літургічних нотованих антологіях галицької і карпато-руської традиції XIX – XX ст. систему осмогласся зберігають воскресні кондаки, причому оригінальні наспіви мають чотири з них: 3, 4, 6 і 8 гласів, тоді як кондаки решти гласів співають «на подобен» тропарів цих же гласів.

У добу Єрусалимського Уставу на Русі, зокрема, у межах Київської митрополії, поширилася тенденція співу одних і тих самих літургічних текстів з різними наспівами (у медієвістиці це названо *багаторозспівністю*) [163]. Наприклад, в українських нотолінійних Ірмологіонах є не менше вісьмох наспівів кондака «Възбранной Воеводѣ» (київський, острозький, руський, болгарський, сербський, мултянський, грецький, простий)¹⁰.

Найбільшу кількість кондаків містить, мабуть, Межигірський Ірмологіон (ІР НБУВ, Соф. 112/645). Тут записані кондаки дванадесятих неперехідних і перехідних свят, Пасхи Господньої, а кондак Похвали Богородиці «Възбранной Воеводѣ» має три мелодичні версії.

У кінці XIX ст. відбулося «вторгнення» у богослужбовий ужиток тенденцій паралітургічного співу і моделями для кондаків стали *пісенні наспіви*. Наприклад, наспів кондака Пресвятій Богородиці «Възбранной Воеводѣ» із

¹⁰ Кондак Богородиці наявний в українському *кулизмяному Ірмологіоні* другої третини XVI ст. (ІР НБУВ, ф. 160/614, арк. 490) та є найпоширенішим кондаком у *нотолінійних Ірмологіонах*. Другим за популярністю в нотолінійних Ірмолоях є кондак Різдва Христового «Дѣваа днесь» (глас 3, самоподобен). Гімн трапляється як з церковнослов'янським, так і з грецьким текстом у кириличній транслітерації («І Парфенос симерон»). З паралельним слов'янським і грецьким текстом у кириличній транслітерації подано іпакой Воздвиженню з Успенського Кондакаря. Цей піснеспів незалежно один від одного дослідили музикознавець Кеннет Леві [228] та мовознавець Борис Успенський [152].

«Напѣвника церковного» Ігнатія Полотнюка подібний до другого голосу кантової фактури, а наспів кондака Великого канону «Душе моє» з цієї нотної книги взято з Почаївських «Боговѣйныхъ пѣсней».

При аналізі взаємодії слова і наспіву в кондаках варто послуговуватися класичними методиками. Так, музикознавець Євгенія Буріліна виділяє наступні *рівні взаємодії вербального й музичного текстів*: 1) композиційний; 2) образно-змістовий; 3) інтонаційний [24].

2.2.3. Градація розспівності. Сучасний протопсалт Олександр Лінгас зазначив: «Хоча з першого тисячоліття не збереглося нотованих зразків кондаків преподобного Романа та інших мелодосів, структура і розмір цих гімнів дозволяють припустити, що їхній мелос був силабічним. Релікти такої виконавської практики, можливо, збереглися в кількох середньовічних манускриптах, які вміщують прості зразки мелосу проіміонів деяких кондаків як додатки до зібрань мелодичних моделей та до інших дидактичних матеріалів. Такі силабічні версії піснеспівів, котрі часто нагадують мелодії, відомі в сучасній традиції, передавалися, вочевидь, усно» [79, с. 352].

О. Лінгас зауважив, що вдосконалення грецьких невм (медіавізантійська нотація) сприяло збагаченню кондака *мелізматикою*. Цю гіпотезу підтверджено досвідом музикознавців, які робили дешифровки кондаків за візантійськими Псалтиконами та давньоруськими Кондакарями.

«Особливості літературно-музичного тексту кондака – лаконізм літературного тексту при розвиненій мелодичній лінії – дозволяє відмітити перевагу емоційної інформації», – зазначила Наталія Рамазанова [126, с. 15].

В епоху Студійського Типікону у Візантії та в Київській Русі виділяли три стилі церковно-співацького мистецтва. Вони зародилися як *жанрові* стилі, але потім розширили жанрові межі: 1) ірмологічний (силабічний); 2) стихирарний (невматичний); 3) *пападичний* (мелізматичний). Останній і був характерним для жанру кондака упродовж XI – XIV ст. (Псалтикони, Кондакарі).

Значну роль у *градації розспівності* текстів греко-візантійських і давньоруських кондаків відіграли різні локальні варіанти наспівів і різні традиції

побутування: *усна* (без нотації) та *писемна* (з нотацією). Н. Заболотная зазначила, що «для виконання кондака за богослужінням не обов'язково було звертатися до окремої книги [Кондакаря – Б. Ж.]. Вочевидь, передбачалися різні варіанти виконання кондаків – спів і читання. Гіпотетично можна допустити можливість різного співацького втілення кондаків – мелізматичний спів за нотованим текстом із Кондакарів чи простіший спів (у рамках усної гласової традиції) – за ненотованим текстом Міней чи Тріодей» [56, с. 58].

В нотолінійних Ірмолоях кондаки болгарського наспіву мають мелізматичний і невматичний стиль, грецького наспіву – силабо-невматичний. Кондаки київського, острозького, руського і подібних до них наспівів мають невматичний тип мелодики із вкрапленням мелізматики.

Зразки кондаків з «Простоп'яній» Іоанна Бокшая та Іоакима Хоми мають мелодику силабічного складу, з галицьких збірок («Гласоп'єснецъ» Ісидора Дольницького і «Нап'євникъ» Ігнатія Полотнюка) – невматичного.

На прикладі кондаків з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв помітне, на наш погляд, *співвідношення усної та писемної традицій*:

- мелізматичні кондаки (писемна традиція);
- невматичні кондаки (усно-писемна традиція);
- силабічні кондаки (усна традиція).

У східнослов'янських списках Єрусалимських Типіконів XV – XVI ст. щодо виконання кондаків є ремарки «*глаголемъ*» та «*чтемъ*», натомість інші піснеспіви вказано «*співати*» («*п'єти*»). У сучасній літургічній практиці кондаки читаються («*recto tono*») з деякими відхиленнями від тону рецитації, хоч існує традиція розспівного респонсорного виконання кондаків акафіста («*lectio solemnis*»). Для виконання кондаків у кінці XIX ст. використовувалося *наспівне читання*. Є. Богданов зауважив у примітках до свого «Посібника» подібність читання кондаків, тропарів і стихир [20].

Отже, кондаки, подібно до візантійських стихир, могли мати різну градацію розспівності, від *читання* «*recto tono*» чи простої *псалмодії* до калофонічної *мелізматики*. Це все, насамперед, залежало від типу свята (із Всенощ-

ним Бдінням, із поліелеєм, із великим славослов'ям чи без святкового знаку) і від храму (соборний, монастирський, парафіяльний).

2.2.4. Композиція. Будову кондака розрізняємо на двох рівнях:

- композиція *вербального* (поетичного) тексту;
- *музична* форма (поспівкова чи рядкова будова).

Взаємодія *риторики* та *музики*, зокрема в жанрі кондака, проявляється на *трьох рівнях*. Терміни взяті з класичної риторики та пристосовані до візантійської гімнографії в дисертації Ірини Шеховцової [176]:

- *elocutio* – взаємодія поетичного й музичного текстів на рівні просодії та окремих музично-риторичних фігур;
- *dispositio* – взаємодія поетичного й музичного текстів на рівні окремого кондака, поділ його на кілька частин;
- *inventio* – взаємодія поетичного й музичного текстів в рамках циклу (служби, літургичного кола) [176].

На форму полістрофного кондака V – VI ст. мали вплив:

- *старозавітні* храмові та синагогальні жанри;
- *сирійські* піснеспіви (твори Єфрема Сиріна);
- *візантійські* гомілії (Мелітона Сардійського).

Сирійські літургичні жанри, котрі мали вплив на полістрофний кондак, вплинули й на формування його композиції, – мемра, мадраша, согіта.

Мемра (у перекладі «слово»). Спочатку цей термін розумівся в значенні «Слово Боже», звернене до патріархів або до пророків (аналогічно терміну «Логось» у вченні античних філософів, а особливо у Священному Писанні Нового Завіту). У сирійській літературі термін «мемра» значив ритмізовану екзегетичну *проповідь* на теми з Євангелія. Вона складалася із двовіршів, організованих за принципом *ізосилабізму*, запозиченого від античної поезії (однакова кількість складів у кількох строфах). Мемра призначалася для нерозспівного читання за богослужінням.

Мадраша – піснеспів догматичного змісту й полемічного характеру, що являв собою послідовність *ізосилабічних* (чи простих строф) із невеликим

рефреном. Мадраша виконувалася респонсорно (іпофонно): соліст співав основний текст строфи, а хор приспівував заключний рефрен.

Согіта – піснеспів на теми Святого Письма, котрий являв собою *поему*, написану в строгій метричній формі. *Ізосилабічні* строфи согіти не мали сталого приспіву, а загальна драматургія піснеспіву зміцнювалася *алфавітним акровіршем* (слов'янське «краєгранесіє»). Согіта складалася з трьох частин: вступ, діалог (виконуваний двома хорами антифонно) і епілог [2].

Загальновідомо, що первісний візантійський кондак був *макрожанром*, який складався з одного чи кількох проіміонів і 8-40 ікосів. Кожен наступний ікос мав таку саму кількість рядків, як і попередній (від 3 до 13), і закінчувався коротким рефреном. Початкова строфа кондака (проіміон чи кукуліон) метрично відрізнялася від усіх ікосів, проте закінчувалася тим самим приспівом (чи *рефреном*), що й вони. Такий приспів поєднував кукуліон з ікосами, зміцнюючи загальну архітектоніку і драматургію кондака.

Полістрофні кондаки збереглися в деяких італо-візантійських Мінеях Службових аж до XII – XIII ст. Про ці жанри згадують деякі святі отці та церковні письменники, зокрема, Симеон Солунський.

Проіміон і перший ікос давнього кондака донині вживають у службах (проіміон – як кондак-моностроф), інші ікоси було вилучено у VIII – X ст., за винятком кондака на похорон єпископів і священників «Съ сватыми оупокой», у якому збережено 24 ікоси. Після шостої пісні канону Утрені Неділі *сиропусної* є проіміон «Премоудрости Наставниче»¹¹ і чотири ікоси («Сѣде Адамъ», «Видѣвъ Адамъ», «Споболи раю», «Раю вседобродѣтельный»), котрі містять спільний рефрен «Милостиве, помилуй ма падшаго».

Подаємо грецький оригінал цього кондака:

• Τῆς σοφίας ὀδηγέ, φρονήσεως χορηγέ, τῶν ἀφρόνων παιδευτά, καὶ πτωχῶν ὑπερασπιστά, στήριξον, συνέτισον τὴν καρδίαν μου Δέσποτα. Σὺ δίδου

¹¹ Кондак «Премоудрости Наставниче» («Της σοφίας ὀδηγέ») любив цитувати князь Володимир Мономах, про що збереглася згадка у «Повѣсті времѣнных лѣтъ» [113, с. 166]. Причому цитування вербального тексту, на думку філолога Майї Моміної, відбувалося за одним із списків давньоруських Кондакарів [98, 204–205].

μοι λόγον, ὁ τοῦ Πατρὸς Λόγος· ἰδοὺ γὰρ τὰ χεῖλη μου, οὐ μὴ κωλύσω ἐν τῷ κρᾶζειν σοι· Ἐλεῆμον, ἐλέησόν με τὸν παραπεσόντα.

Подаємо поетичний текст проіміона кондака Неділі про вигнання Адама і Єви з Раю «Премоудрости Наставниче» за Типографським Кондакарем (кінець XI – початок XII ст.; ДТГ, К–5349, арк. 81зв.):

• Прѣмоудрости Наставниче и съмыслоу Давъче, несъмысльнымъ Казателю и нищимъ Застоупьниче, оутвърди въ разумѣ срѣце мое Влѣко. Ты даждь ми слово, Оче Слово, се бо оустынама ми невъзбрани въпити Ти: Млстиве помилуи падъшааго.

Подаємо цей самий гімн за сучасним виданням:

• Премудрости Наставниче, смысла Подателю, немудрыхъ Наказателю, и нищихъ Защитителю, оутверди, вразуми сердце мое, Владыко. Ты даждь ми слово, Отчее Слово, се бо оустнѣ мои не возбраню, во еже звати Тебѣ: Милостиве, помилуй ма падшаго.

Нашого часу кондаками традиційно називають менші за об’ємом строфи давньоруських акафістів (більші – ікоси), які, за винятком першого, мають рефрен «Аллилуїа». До акафісту входять тринадцять кондаків, перший з яких виконують на початку і в кінці, тринадцятий – тричі наприкінці. Поширеними є Великий акафіст Богородиці та акафіст Ісусу Сладчайшому. У грецькій літургічній практиці кондаками називають проіміони акафіста.

Біфункційність жанру архаїчного полістрофного кондака (гімн і проповідь) [175, с. 17–18] стала вирішальною для формування багатьох його ознак, зокрема, композиційної будови. Більшість поетичних текстів кондаків побудовано за принципом *безіскусної проповіді*, відомої з Середньовіччя. Такі піснеспіви можна поділити на три розділи: 1) експозиція («предложеніє»); 2) виклад («ізложеніє»); 3) підсумок («нравственное приложеніє»).

Такий принцип помітний як на *макро-* (полістрофний кондак), так і на *мікрорівні* (проіміон). Перша та третя частини, як правило, короткі та лаконічні, а в середній частині детальніше розкривається тема свята (чи події), яка афішувалася в першій і буде підсумована у третій.

На прикладі проіміону полістрофного *кондака* «*Дѣва днесь*» покажемо його форму з позицій безіскусної проповіді. Текст піснеспіву подаємо в українському перекладі прот. О. Кожушного. *Експозицією*, де подана тема, є перший рядок: «Народжує Надсутнісного нині Діва»; *викладом* – три наступні: «ї земля вертеп приносить Непрístupному, ангели з пастухами славословлять, волхви ж за зіркою подорожують». А *підсумком* є два останні рядки: «Задля нас бо народилось Немовля Мале – Предвічний Бог» [65, с. 213].

Різні переклади цього піснеспіву (церковнослов'янський, український, російський, англійський) точно зберігають оригінальний поділ на рядки візантійського зразка (але з різними поділами на колони).

Для порівняння подаємо грецький оригінал *кондака*:

Ἡ Παρθένος σήμερον, τὸν ὑπερούσιον τίκτει,
καὶ ἡ γῆ τὸ Σπῆλαιον, τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει.
Ἄγγελοι, μετὰ Ποιμένων δοξολογοῦσι.
Μάγοι δὲ, μετὰ Αστέρως ὁδοιποροῦσι.
Δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη Παιδίον νέον, ὁ πρὸ αἰῶνων Θεός.

І його *церковнослов'янський переклад* (сучасна редакція):

Дѣва днесь Пресушественнаго раждаеть,
и земля вертеп Непрístupному приносить,
ангели съ пастырьми славословать,
волсви же со звѣздою путешествуютъ:
нас бо ради родиса Отроча Младо Превѣчный Богъ».

Подібну тричастинну будову має *кондак Богородиці* «Възбранной Воеводѣ». Наводимо *український переклад*. *Експозиція*: «Непереможній Воєводі, врятувавшись з біди, переможно-подячну пісню виспіває Тобі, Богородице, Твоє місто». *Середня частина*: «але як Та, що має силу нездоланну, від небезпек нас усіляких визволяй, до Тебе щоб взивали». *Завершальна частина*: «Радуйся, Невісто Неневістная» [65, с. 245].

Подаємо грецький оригінальний текст *кондака*:

Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν εὐχαριστήρια,
ἀναγράφῳ σοι ἡ Πόλις σου Θεοτόκε.

Ἄλλ' ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχητον,
 ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον,
 ἵνα κράζω σοι· Χαῖρε, Νύμφη Ἀνύμφευτε.

Іншим прикладом тричастинності слугує будова проіміона полістрофного Пасхального кондака. Подаємо його в *українському перекладі* прот. О. Кожушного. Експозиція: «Якщо й до гробу Ти зійшов, Безсмертний». Середня частина: «Та адову подолав Ти силу, і воскрес, як переможець, Христе Боже, мироносицям-жонам звістив: «Радійте!» І апостолам свій мир благословив». Заклучна частина: «Той, хто подає падшим воскресіння» [65, с. 199].

Багаторядкову будову монострофних кондаків по-своєму унаочнювали й у *ненотованих текстах*. Зокрема, у київських стародруках, починаючи від видань Спиридона Соболя другої чверті XVII ст., для поділу ненотованих кондаків на музично-поетичні рядки вжито *діакритичні знаки*: зірочка, хрестик, кома, крапка, крапка з комою. Знаки для поділу тексту гімнографічних піснеспівів на сегменти знаний богослов і філософ початку XX ст. протоієрей Павло Флоренський назвав *пневматичною нотацією*.

Стрункій формі словесного тексту кондаків, переважно єдиній за конструктивним принципом, можна протиставити їхні різноманітні *музичні форми*. Так, у Псалтиконах і Кондакарях кондаки є композиціями, які складаються з ряду *поспівок*. Музична форма *Різдвяного кондака* з Ашбурнгаменського Псалтикону є п'ятичастинною з виявами повторності: AA₁BB₁C [201]. Така форма зберігається у грецьких виданнях XVI – XX ст. і в кондаках грецького наспіву з українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонів. Форма цього самого кондака болгарського наспіву, поширеного в українській співочій практиці XVII – XVIII ст., є «рондоподібною»: ABCA₁DC₁A₂D₁C₂A₃E.

Музична форма кондака акафіста *Пресвятій Богородиці* «Тῆ Ἰπτερμάχῳ Στρατηγῶ» («Възбранной Воеводѣ»), записаного медіавізантійськими невмами в Ашбурнгаменському Псалтиконі, є шестичастинною, повторної будови: AA₁BCC₁D. Для візантійських кондаків характерні такі музичні форми: AAB, AA₁BB₁C, AA₁BCC₁C₂D, AA₁BB₁CDD₁E [201].

Висновки до другого розділу

Кондак як жанр пройшов тривалу *еволюцію*. Виникнувши у V ст. у сирійсько-візантійському церковному співі, він став найдавнішим християнським полістрофним гімном. Тематично заснований на біблійних чи апокрифічних сюжетах, кондак «увібрав» зміст сучасних йому гомілетичних, агіографічних і патристичних творів. Багато кондаків мають розповідно-історичний, морально-дидактичний, споглядальний, доксологічний зміст. Найстарші кондаки (на період Великого посту) викладають старозавітні сюжети, тоді як в інших розкрито *основні догматичні вчення* Православ'я (тріадологія, христологія, пневматологія, сотеріологія, маріологія, еклезіологія, есхатологія).

Деякі святі удостоєні найвищої похвали в кондаках на їхню пам'ять; їх поетика зорієнтована на похвальний проіміон Великого акафіста Богородиці. З-поміж них – кондак святому Роману: «Божественными добродѣтелями духа измлада украсивсѧ, Романе премоудре, Църкви Христовѣ пречестное украшеніе былъ еси: пѣніемъ прекраснымъ оукрасивъ ю, блаженне; тѣмъ молимъ тѧ: подаждь желающимъ божественнаго дарованіѧ твоего, яко да вопїем ти: Радуйсѧ, отче преблаженне, красото църковнаѧ».

Важко остаточно стверджувати, яким було первісне *місце* полістрофного кондака у *службах*, згідно Уставу Великої Церкви Константинопольської, оскільки цей жанр відсутній у найранніших візантійських Лекціонаріях і Тропологіях. Відомо, що полістрофний кондак виконували в кульмінаційний момент особливого кафедрального чину «Пѣсенного Послѣдованіѧ»: між Панахидою та Полуношницею. Цю масштабну «співану гомілію» силабічного складу, котра містила старозавітні і сирійські елементи, було у VIII–XI ст. витіснено новим на той час жанром канону та скорочено до *монострофної* форми (кондаком почали іменувати *проіміон* полістрофного кондака). Він, за Єрусалимським Уставом, посів місце між шостою і сьомою, рідше між третьою і четвертою піснями канону Утрени та почав виконувати функції «месодії» (чи «мѣждупѣсніѧ») в цьому макрожанрі.

Упродовж півторатисячолітнього побуту кондак змінював *місце в богослужінні* залежно від того чи іншого Типікону (кафедрального Святої Софії Константинопольської, монастирських Студійського і Єрусалимського); відповідно змінилася його частотність виконання.

Розглянувши кондаки відповідно до співвідношення з літургічними циклами, класифікуємо їх за *вісьмома групами*: мінейні (зі Святкової, Службової, Загальної Міней), тріодні, недільні, седмичні, храмові, кондаки на «Слава..., І нинѣ» (за Уставом, у службах нижче «славословних»), требні, а також проіміони акафістів. Усі вони є осмогласними.

Крім Утрени, кондаки виконують на всіх богослужіннях *добового кола* (як правило, після «Отче нашѣ»), за винятком Вечірньої. Найбільше кондаків звучить на Літургії (до семи). Найчастіше виконуваними є кондаки «Възбранной Воеводѣ», «Възнесыйсѧ на Крестѣ», «Съ свѧтыми оупокой», «На горѣ преобразилсѧ», а також храмові. Наспіву частіше виконуваних кондаків («Възбранной Воеводѣ», «Съ свѧтыми оупокой») у процесі історичного розвитку зазнали істотніших змін, ніж наспіву рідше співаних.

Співвідношення «текст – наспів» у кондаках відзначається неоднозначно, відповідно до певного гласу¹², осередків побутування та стилю мелодики. *Мелізматичний спів*, зафіксований у Кондакарях, прикрашав у X – XIV ст. патріарші, митрополічі і єпископські служби кафедральних соборів Святої Софії (Константинополь, Київ, Новгород, Софія) й був під силу лише професійним віртуозам (протопсалти, лампадарії, мелурги, доместики), первісно – лише грекам. Ремарки у кодексах і зображення на іконах дозволяють припустити, що кондаки співали *респонсорно*: соліст виконував перші дві частини («предложеніє» та «ізоложеніє»), а хор приспівував останню («нравственное приложеніє»). Проте, поряд із цим жанр кондака існував в усіх давньоруських парафіяльних храмах в *усному переданні* (в Мінеях і Тріодях фіксували лише вербальні тексти, а мелодії виконували з пам'яті). Можна припустити, що такі піснеспіву зберігали простіші, більш архаїчні мелодії.

¹² Детальніше про систему осмогласся в кондаках див. у Розділах III, IV.

У добу Єрусалимського Уставу поширився (спочатку у Візантії, згодом на Русі) окремий різновид кондака – *проіміон акафіста*. Ці гімни створювали на модель єдиного *уставного* (канонічного) акафіста – Богородиці, що належить до 4-го плагального іхосу (8-го гласу). Як встановлено автором роботи, цей різновид жанру наявний в окремих західноукраїнських нотолінійних Ірмолях останньої третини XVII – початку XVIII ст.

Наявність *проіміона акафіста Богородиці* «Възбранной Воеводѣ» в багатьох джерелах – богослужбових ненотованих манускриптах і стародруках XV – XIX ст., в українсько-білоруських невменних і нотолінійних Ірмолях XVI – XIX ст., у нотованих збірниках Західної України XIX – XX ст. – та з багатьма наспівами (київський, острозький, руський, грецький, болгарський, сербський, простий) свідчить про різноманіття національних і місцевих версій цього кондака в добу Єрусалимського Уставу.

Виконання кондаків на буденних, постових чи святкових службах добового, седмичного та річного кіл (загальноцерковних або требних, архієрейських чи ієрейських) за службовими чи співацькими книгами (нотованими чи ненотованими) в кафедральних, парафіяльних або монастирських храмах – вплинуло на градації розспівності, співвідношення «текст – наспів» у системі осмогласся, спосіб виконання і принципи композиції.

Кондаки монодійної традиції викликали зацікавлення з боку професійних українських композиторів. Так, Дмитро Бортнянський (1751–1825) здійснив чотириголосну гармонізацію кондака на Різдво Христове «Дѣва днесъ» болгарського наспіву. Мелодію кондака «Възбранной Воеводѣ» острозького наспіву з нотолінійного Ірмологіону використав сучасний львівський композитор Олександр Козаренко («Острозький триптих»).

Переважна більшість кондаків до сьогодні виконується в богослужіннях Помісних Православних Церков, зокрема, Константинопольської, Олександрійської, Антіохійської, Єрусалимської. Їхні наспіви звучать у численних вітчизняних соборах і монастирях, засвідчуючи тяглість, консеквентність візантійської гімнографії в її українській рецепції.

РОЗДІЛ III.
САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ ТА ПОДОБНІ КОНДАКИ
У НЕНОТОВАНИХ РУКОПИСАХ І СТАРОДРУКАХ
КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ XV – XIX СТОЛІТЬ

3.1. Спів «на подобен» у гімнографії візантійсько-слов'янського літургічного обряду

В історії музичного мистецтва виділяють три основні типи художньої творчості: *традиційний*, *канонічний* і *авторський* [78, с. 3]. Вони виникли та викристалізувалися в різні епохи, кожен має свої особливі закони розвитку, проте усі три існують до наших днів. Якщо перший тип характерний для народного мистецтва, має колективну природу творення та усну форму побутування, то останній – для композиторського доробку, його творцями є особистості, має спеціальні знаки письмової фіксації та є, певною мірою, антитезою до попереднього. Ці два типи творчості вже давно викликали інтерес з боку культурологів, етномузикологів і «класичних» музикознавців.

Менш дослідженим лишається *канонічний* тип музичної творчості, хоч у XIX – XX ст. з'явилося багато праць, присвячених григоріанському співу (хоралу), візантійській гімнографії та її слов'янській рецепції.

Окремі дослідження присвячено етно-локальним зразкам давнього церковного співу, як *західного* (староримський, амвросіанський, равенський, галіканський, мозарабський, англосаксонський), так і *східного обрядів* (коптський, ефіопський, єрусалимський, антиохійський, едесько-нізібінський, вірменський, маронітський, халдейський, сиро-малабарський, несторіанський). Також з'явився ряд досліджень, присвячених канонічному богослужбовому співові деяких Помісних Православних Церков, зокрема, Елладської, Грузинської, Сербської, Болгарської, Синайської, Румунської, Кіпрської.

Цілісний підхід до систематизації і аналізу *давньоруської сакральної мотодії* та *гімнографії візантійської тенеци* був запропонований Іваном Гарднером (1898–1984), котрого вважають основоположником нової галузі музико-

знавства – *літургічного* [38]. Чимало уваги вчений присвятив системі осмогласся, зокрема співу за моделями («на подобен») [39].

У медієвістиці усталеною стала теза, що для канонічного типу музичного мистецтва характерною є наявність *нотації* (літерної, невменної чи нотолійної), адже воно є писемним за своєю сутністю. Проте первинною була *усна форма передання наспівів*, а «з появою музичної нотації писемна традиція не витіснила усну, а посіла в ній певне місце» [146, с. 46]. Зрештою, сам феномен церковного співу належить до сфери передання (а не «писання»), а нотація «лише частково фіксує співацьку інформацію у письмовій формі» [57, с. 9]. Тому важливими джерелами є *ненотовані рукописи* та *стародруки*, позаяк вони відображають усний компонент, що вносить варіанти як у вербально-поетичний, так і в музичний текст піснеспівів.

Відзначимо, що в нотованих богослужбових співацьких книгах поєднано два типи тексту: *словесний* і *музичний*. У невменних кодексах спочатку записувався вербально-поетичний текст, а потім нотація, у нотолійних – навпаки: спочатку нотація, потім вербальний текст піснеспіву.

Існування усної форми передачі наспівів помітили сучасні американські музикознавці Кеннет Леві (1927–2013) [227], Лео Трейтлер [263]. Останній виділив три фази «трансмисії» від покоління до покоління культурної спадщини: 1) усна; 2) писемна; 3) літературна (авторська) [263]. Згодом роль усної традиції відзначили, зокрема, Ірина Лебедева на матеріалі григоріанського співу [77], Ірина Сухомлін-Чобану – візантійської гімнографії [146], Наталія Заболотная – давньоруської монодії Студійської доби [57], Ірина Лозова – давньоруської гімнографії XII – XVII ст. [82] та Микола Денисов – на прикладі сучасної практики старообрядців [51].

Взаємодія усного й писемного передання у візантійській гімнографії та її давньоруській рецепції найповніше виразилася в системі співу «на подобен». Більшість осмогласних жанрів поділяють на три типи:

1) *самогласні* («ідіомела»), які мають оригінальну метрику й наспіви та *не* слугують моделями для інших піснеспівів тієї самої жанрової групи;

2) *самоподобні* («αὐτόμελα»), що мають оригінальну метрику й наспіви та слугують моделями для інших піснеспівів тієї самої жанрової групи;

3) *подобні* («πρόμοια»), які не мають оригінальної метрики та наспівів і розспівуються за моделями самоподобнів тієї самої жанрової групи.

Терміни «самогласен»¹³ і «подобен» часто вживають у леммах (кінованих або тушевих заголовках до гімнів) у церковнослов'янських літургічних кодексах, як нотованих, так і ненотованих. Вони, разом із позначеннями жанру та гласу, є основними характеристиками піснеспівів.

Натомість термін «самоподобен» вживається рідко; його заміняють поняття «подобен о себѣ», «подобник», «самогласен». Майя Моміна зауважила, що термін «автомелон» застосовується у візантійських рукописах, починаючи з другої половини XIV ст. [99, с. 168–170] (це пов'язано з літургічними реформами патріарха Філофея Коккіна й переходом на Єрусалимський Типікон). В українській церковно-співацькій практиці термін «самоподобен» фіксується з другої половини XVIII ст., проте не стає усталеним.

Самий же термін «самоподобен» уперше відзначено стосовно самоподобних стихир у білоруському нотолінійному Ірмолої, переписаному 1750 р. у Санкт-Петербурзі церковним співаком ієродияконом Леонідом (Лаврентієм) Хоцятовським, у спеціальному осмогласному розділі «Самоподобны всѣх 8-ми гласов» (РДБ, ф. 304.I (ТСЛ), № 454, арк. 237зв.–245).

Система співу за моделями («на подобен») є *фундаментальною* в богослужбовому співі візантійсько-слов'янського обряду. Її *генеза* сягає раннього Християнства, оскільки відомо, що найдавніші новозавітні піснеспіви були наслідуванням старозавітних псалмів і біблійних пісень.

Спів «на подобен» уперше привернув увагу російських музикознавців другої половини XIX – першої чверті XX ст., зокрема, протоієрея Димитрія Разумовського (1818–1889), протоієрея Іоанна Вознесенського (1838–1910), Степана Смоленського (1848–1909), Антоніна Преображенського (1870–1929),

¹³ Відзначимо, що явище самогласного співу досі лишається малодослідженим не лише в давньоруській, а й у візантійській гімнографії.

протоієрея Василя Металлова (1862–1926). Однак перші систематичні праці, присвячені цьому феномену, були написані протягом останнього півстоліття. Їх виконано на матеріалі давньоруських і візантійських *стихир* (Микола Успенський, Дмитріє Стефанович, Герда Вольфрам, Ніколас Шидловський, Тетяна Владишевська, Марія Богомолова, Наталія Серьогіна, Наталія Грузинцева, Ніна Захар'їна, Софія Тутолміна, Ірина Школьник, Юлія Артамонова, Ольга Скоробогатова-Нечипорук), частково – на прикладі інших гімнографічних жанрів, наприклад, *світильнів* та *екзапостиларіїв* (Герда Вольфрам, Крістіан Трольсгард, Наталія Аріскіна).

Поняття «подобен» є фундаментальним не лише в канонічному мистецтві, а й в усьому християнському теоцентричному світогляді. Бог створив людину як Свою подобу (Буття, 1:26), наділивши людину трискладовою будовою (дух, душа, тіло), потрійним пізнанням (розум, мислення, почуття), троїчністю душі (розумна, логосна, духовна). Отці Церкви (святителі Феодорит Кірський і Фотій Константинопольський) вбачають *подобу Божу в людині*, насамперед, у можливості творити, наслідуючи свого Творця. А святитель Григорій Палама, архієпископ Фесалонікійський, додав, що людина, подібно Богу, творить «із нічого»; її креативна діяльність є «кенозисом», «анабасисом», «жертвою», «самовиснаженням» [182, с. 220–221].

У гімнографії термін «подобен» стосується піснеспівів, які розспівують за моделями інших, проте, у широкому значенні, вся «система» православних служб є системою «подобну». Поняття «подобну» актуальне не лише для літургічного співу, а й для сакральної архітектури, облачення кліриків, іконопису, церковного начиння. Творчість «на подобен» виникла як результат намагання зберегти кращі зразки піснеспівів, наслідуючи видатних гімнографів (Роман Сладкопівець, Іоанн Дамаскін, Косма Маюмський).

Упродовж VI – VII ст. відбулася кристалізація співу за моделями на основі двох макрожанрів: *полістрофного кондака* (адже його ікоси створювали за моделлю першого) і *канону*, а в IX – X ст. цей принцип виконання поширився на *монострофи*, які прийнято класифікувати за трьома групами:

- *стихири* (на «Господи воззвахъ», на стиховні, на Літїї, після 50-го псалма, на Хвалїтех, на поклоніння Хресту);
- *екзапостиларїї* та *світильни*;
- піснеспїви *тропарного типу* (тропарі, богородичні, хрестобогородичні, мученичні, сїдальни, іпакої, *кондаки*).

Система жанрових моделей *стихир*, наявних у візантійських Тропологіях VIII ст., згодом увійшла до найдавніших Міней. Позначки «просъ» перед стихирами у візантійських Тропологіях або Мінеях дають інформацію, що їх необхідно співати за моделями вказаних у леммах стихир.

Перші зразки стихир «на подобен» являють собою «кальки» раніше створених текстів із замінами деяких слів (згодом – словосполучень) чи мають спільну з ними рефренну фразу. Деякі стихири богоявленського циклу майже ідентичні стихирам Страсної чи Світлої седмиць. Принцип «подобїа» в них відображено виключно *заміною ключових слів*: «Въскресѣніе» – «Крещеніе»; «Пригвоздивса на Кръстѣ» – «Въ струахъ Кръстивыйса»; «Тридневному Въскресѣнію» – «Спасительному Богоавленію».

Три стихири із циклу на «Господи воззвахъ» Великої Вечірні Успіння Пресвятої Богородиці мають спільне рефрене закінчення (експліцит), запозичене з першої: «Обрадованна, радуйса, съ Тобою Господь, подай мїрови Тобою велїю милость». Натомість у IX – XII ст. формується новий принцип творення «на подобен» – написання метричної, мелодичної та структурної «копїї» канонічного зразка на зовсім *новий вербальний текст* [104].

Найуживаніші мінейні стихири-моделі:

- «Небесным чином Радованіе» («Τὸν οὐρανίων Ταγμάτων») – 1-го гласу;
- «Прѣхвальнійи моученицы» («Πανεύφημοι μάρτυρες») – 1-го гласу;
- «Егда отъ дрѣва» («Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου») – 2-го гласу;
- «Доме Евфрафовъ» («Οἶκος τοῦ Ἐφραθά») – 2-го гласу;
- «Яко добра въ моученицѣхъ» («Ὡς γενναῖον ἐν μάρτυσιν») – 4-го гласу;
- «Зъванный съвыше» («Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθείς») – 4-го гласу;
- «Дастъ знаменіе» («Ἐδοκας σημείωσιν») – 4-го гласу;

- «Радоуѣсѣ, постыническихъ» («Χαίροις ἀσκητικῶν»)¹⁴ – 5-го гласу;
- «Въсе оупованіе» («Ὅλην ἀποθέμενοι») – 6-го гласу;
- «Третій день Въскрсе» («Τριήμερος ἀνάστης») – 6-го гласу;
- «О прѣславное чудо» («Ὁ τοῦ παραδόξου θαύματος») – 8-го гласу.

Найдавніший давньоруський нотований *цикл самоподобних стихир* зафіксовано в спеціальному розділі Типографського Уставу-Кондакаря (ДТГ, К–5349, арк. 117зв.–124). Як правило, самоподобні стихирі наявні у візантійських і давньоруських Стихирарях Мінейних і Тріодних.

Моделі візантійських і давньоруських стихир, переважно тріодного кола, досліджено сучасними вченими Ніколасом Шидловським [253], Наталією Серьогіною [136], Майєю Моміною [99], Іриною Школьник [180], Наталією Грузінцевою [50], Юлією Артамоновою [11, с. 43–97].

Двомастами роками пізніше системи моделей стихир сформувалася система подобнів *екзапостиларіїв* і *світільнів* [8]¹⁵. Найбільше їх написано «на подобен» екзапостиларіїв Неділі мирноносиць «Жены оуслышите» («Γυναῖκες ἀκουτίσθητε») і Небесним Силам «Небо звѣздами» («Ὁ οὐρανὸν τοῖς ἄστροις»), а також світільнів Преображення «Свѣтъ неизмѣнный» («Φῶς ἀναλλοίωτον»), Різдва Христового «Посѣтил ны есть» («Ἐλεσκέψατο ἡμᾶς»), Стрітєння «Духомъ въ святилище» («Ἐν πνεύματι τῷ ἱερῷ»). У співацьких рукописах спеціальні «Подобники» для екзапостиларіїв та світільнів відсутні.

Спів за моделями своєрідно проявився в піснеспівах *тропарної групи* (тропарі, кондаки, сідальни, іпакої, мученичні, троїчні, богородичні, хрестобогородичні¹⁶). Серед тропарів поширеними моделями є недільні тропарі 1-го і 5-го гласів «Камѣни знамѣнаемоу» («Τοῦ λίθου σφραγισθέντος»), «Събезна-

¹⁴ У літургійній практиці Єрусалимської доби стихир-модель 5-го гласу прп. Саві Освяченому «Радоуѣсѣ, постыническихъ», як правило, замінюють стихирою Воздвиження Животворного Хреста Господнього «Радоуѣсѣ, Живоносный Кресте».

¹⁵ Система подобнів екзапостиларіїв досліджена музикознавцями Гердою Вольфрам [273], Крістіаном Трольсгардом [265], насамперед, за матеріалами грецьких кодексів із медіавізантійською невменною нотацією, зокрема, на прикладі 1-го воскресного екзапостиларія 1-го автентичного іхосу «Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν» («Съ оученики възыйдемъ»).

¹⁶ Зауважимо, що мученичні, богородичні та хрестобогородичні піснеспіви зрідка слугують моделями для інших жанрів тропарної групи.

чальное Слово» («Τὸν συνάναρχον Λόγον») та тропар Похвали Богородиці 8-го гласу «Повелѣнное таинство» («Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς»)¹⁷. Важливо, що останній був створений прп. Романом Сладкопівцем як проіміон полістрофного кондака, присвяченого Пресвятій Богородиці.

Найпоширенішими моделями з-поміж гімнів тропарної групи є *кондаки* та *сідальни*. Відомо, що обидва жанри можуть мати спільні мелодичні моделі. Їх досліджено на матеріалі візантійських кодексів західними музикознавцями Кеннетом Леві [227], Константином Флоросом [201], Анетою Юнг [214], Йорґеном Растедом [243; 245] та Максом Гаасом [207]).

Як і в стихирах, у давніх подібних кондаках замінювалися окремі слова. Наприклад, вербальний текст кондака Покрова Богородиці «Дѣваа днесь предстоить въ Церкви» (3-го гласу) є «калькою» кондака Різдва Христового «Дѣваа днесь Пресущественнаго раждаеть».

Спів «на подобен» у давньоруських *кондаках Студійської доби* (за Типографським Уставом) дослідила Тетяна Владишевська [33, с. 116–119]; згодом ця тема стала предметом статей музикознавця Юлії Артамонової. Вона підрахувала, що в давньоруських Кондакарях було 27 самогласних кондаків, 20 самоподібних і 133 розспівуваних за моделями (з них у тріодному розділі 17 самогласних і самоподібних, 21 «на подобен»). Також дослідниця помітила, що в Студійську епоху за моделями виконували близько чотирьох п'ятих від загальної кількості мінейних кондаків, більшість кондаків Тріоді Постової та Цвітної та всі недільні кондаки [10; 12].

У давньоукраїнських кодексах і стародруках Київської митрополії доби *Єрусалимського Типікону*¹⁸ міститься багато кондаків. Звичайно, низку кондаків Студійської епохи (XI – XIV ст.) поступово було вилучено з рукопис-

¹⁷ Створений прп. Романом як проіміон одного з полістрофних кондаків.

¹⁸ У XIV ст. відбулася реформа Типікону, розпочата на святій горі Афон, підтримана двома патріархами: Константинопольським Філофеєм Коккіним («Діатакис») і Болгарським Євфимієм Тирновським. Ці реформи запровадили на давньоруських землях на межі XIV – XV ст. («другий південнослов'янський вплив»), завдяки літургічній та місіонерській діяльності Київських митрополитів Олексія, Кипріяна та Григорія Цамблака. Єрусалимський Типікон витіснив монастирський Студійський і залишки кафедрального Великої Церкви й став спільним для монастирів, соборів і парафіяльних храмів.

них книг, натомість з'явилися нові кондаки, притаманні вже Єрусалимській епосі, зокрема, на честь новопрославлених святих і чудотворних ікон Пресвятої Богородиці. Здебільшого кондаки XV – XIX ст. містять у леммах вказівки на глас, інципіт подібна чи самогласний і є поділеними на рядки й колони за допомогою високої чи низької крапки, двокрапки, крапки з комою, коми, зірочок, хрестиків (крижів). Це є свідченням, що система моделей кондаків в Єрусалимську епоху зберігається, а тому її недостатньо вивчати виключно за матеріалами давньоруських пергаменних Кондакарів.

Богослужбові рукописи й стародруки XIV – XVI ст. є сполучною ланкою між невменними пергаменними кодексами доби Київської Русі та українсько-білоруськими нотолінійними Ірмолями ранньомодерного часу. Так як з того часу майже не збереглося нотованих збірників, то ненотовані кодекси слугують основними джерелами в дослідженні українського церковно-співацького мистецтва перехідного періоду¹⁹.

Уперше звернув увагу на важливість дослідження стародруків і зробив загальний огляд давньоруського богослужбового друкарства Київський митрополит Євгеній (Болховітінов; 1767–1837) [55]. Упродовж дореволюційного періоду вчені здійснювали кодифікацію та первинне опрацювання стародруків, у радянський період почалося їхнє джерелознавче й мистецтвознавче вивчення, а в пострадянський період до їх дослідження долучилися музикознавці. Хоча раніше музикознавці також використовували ненотовані книги (вони дають більше інформації про літургічні тексти й склад чинопослідування), проте вивчення їх як співацьких пам'яток почалося недавно.

¹⁹ Переломним моментом в історії богослужіння, гімнографії та літургічного співу візантійсько-слов'янського обряду став рубіж XIII – XIV ст. Того часу особливого поширення набув феномен *ісихазму* (святитель Григорій Палама), який вплинув на усі сторони церковного життя. Під впливом ісихазму сформувався *калофонний стиль* богослужбового співу, пов'язаний із творчістю мелурга Іоанна Гліки і його талановитих учнів прп. Іоанна Кукузеля та Ксена Короніса. Цей період у музичній медієвістиці отримав назву «візантійський Ренесанс» або «візантійське *Ars Nova*» [271].

У тогочасній гімнографії поширився особливий стиль поезики – «*плетъніе словесъ*» («свѣтлѣ свѣтлѣйшого свѣтила», «постимса постомъ», «Богъ боговъ», «Царь царствующимъ», «Господь господствующимъ», «смертію смерть», «другъ друга», «праздников празникъ», «вѣки вѣкомъ», «Святаа святимъ»).

Сучасна російська дослідниця Анна Горська зауважила, що в процесі еволюції богослужбових стародруків їх система та зміст не зазнали суттєвих змін, але «музична організація друкованих видань, зокрема, відображення в них системи подобнів отримали нові риси» [45, с. 164].

3.2. Кондаки у Тріодях Постових і Цвітних

Досліджуваний нами жанр кондака, який має півторатисячолітню історію, існував (і продовжує існувати) як у писемному, так і в усному переданні. Кондаки тріодного циклу є особливими з позицій системи «самогласен – самоподобен – подобен». В Єрусалимську епоху в нотованих рукописах кондаків стає набагато менше, ніж у Студійських Кондакарях, проте їх репертуар, здебільшого, концентрується в *ненотованих пам'ятках* (Тріодіонах і Пентикостаріонах, Тріодях Постових і Цвітних, Октоїхах і Мінеях, Анфологіонах і Трефологіонах, Часословах, Требниках, Типіконах).

Метою є *реконструкція повного корпусу кондаків* із Тріодей Постових і Цвітних Київської митрополії епохи Єрусалимського Типікону (кінець XIV – XIX ст.). Виходячи з мети, поставлено чотири завдання:

- 1) дослідження історичних, літургічних та богословських особливостей Тріодей Постової та Цвітної, місця кондаків у тріодному колі;
- 2) складання інципітарію кондаків Єрусалимської епохи за календарем Тріоді з вказівками гласу, подобну та грецького відповідника;
- 3) розмежування трьох типів кондаків, які трапляються у Тріодях Постових і Цвітних (самогласні, самоподобні та подобні);
- 4) встановлення співвідношень кондаків і сідальнів тріодного циклу на рівні моделей (самоподобнів) і похідних (подобнів).

Цикли Тріодей Постової та Цвітної охоплюють 18 тижнів, тобто служби третини календарного року. Цей період часто називають *«рухомим річним колом»*, яке, на думку літургіста Івана Мансветова (1843–1885), «таке ж давнє, як і свято Пасхи та виникло водночас із ним» [91, с. 45].

Згідно рубрик Студійського та Єрусалимського Типіконів, кондаки тріодного циклу можна поділити на *три групи*. До першої групи належать кондаки підготовчих тижнів перед Великим постом та самого періоду Чотиридесятиці. До другої – кондаки від воскресіння праведного Лазаря до Світлого Воскресіння Христового (більшість припадає на Страсний тиждень). До третьої – кондаки Пентикостаріону (Пасха – Неділя Всіх святих).

Російський філолог Майя Моміна зауважила, що кондаки другої групи в грецькій літургічній практиці містилися як у Тріодіонах, так і в Пентикостаріонах, у давньоруській – у Тріодях Цвітних (не Постових) [97, с. 392–393] Щодо Київської митрополії, винятком є пізніші видання Тріодей, з другої половини XVII ст., котрі вже зазнали впливу реформ патріарха Никона.

У теологічному аспекті потрібний поділ тріодного циклу можна пояснити *ступенями духовного зростання вірних*. Християни протягом посту несуть покаєння («μετάνοια»), отримуючи очищення («κάθαρσις»). У дні Страсної седмиці вірні досягають безгоміння («безмолвія», «ἥσυχία»), співстраждаючи Розп'ятому Ісусу. Через Христове Воскресіння християни здобувають просвітлення («φωτισμός») та їм відкривається шлях до спасіння («σωτηρία»). Вектори тріодного циклу направлені від падіння до піднесення («ἀναφορά»), від применшення («κένωσις») до обожнення («θέωσις») [118].

Ідея *обоження* (латинською мовою «деїфікація»), центральна ідея східно-християнського вчення, становить осердя православної догматики та містики. «Бог став Людиною для того, щоб людина могла стати богом» – ця теза, висловлена святителем Іринеєм Ліонським і розвинена святителем Афанасієм Александрійським, уже давно стала «загальною формулою» отців Церкви²⁰. Раніше слово «бог» розуміли дещо в іншому значенні, ніж нині. До при-

²⁰ Отці Церкви розрізняють *дві форми обоження*: 1) *реалістична* (катафатична), згідно якої обоження відбувається через обожену Плоть Христа (прихильники: Іринеї Ліонський, Афанасій Олександрійський, монофізити); на вчення вплинули ідеї античного *стоїцизму* (поєднання духа та матерії, благодаті та речовини, Бога та плоті); 2) *ідеалістична* (апофатична), вихідною точкою якої є біблійне вчення про Бога з впливом *неоплатонізму*, а саме ідей Плотіна (Климент Олександрійський, Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Нисський, Ориген, Максим Сповідник, Псевдо-Діонісій Ареопігит).

кладу, у Старому Завіті Мойсея названо «богом» по відношенню до фараона (Вихід, 4:16; 7:1). Крім Єдиного Бога Ягве, слово «бог» поширюється і на інших біблійних персонажів: «Бог став у сонмі богів, серед богів здійснив суд» (Псалом 81:1); «Я сказав – ви боги» (Псалом 81:6). Святитель Григорій Богослов писав, що благодійник є «богом» для нужденних, бо він наслідує Боже милосердя, та зазначив, що пастир є «богом» для прихожан.

Подаємо по одному зразку кондака на теми покаяння (κάθαρσις), співстраждання і просвітлення (φωτισμός) та обоження (θέωσις):

1) тема *покаяння* – кондак у Неділю про митаря і фарисея: «Воздыханіа принесемъ мытарскаа Господеви, и къ Нему приступимъ грѣшніи яко Владыцѣ. Хочеть бо спасеніа всѣхъ челоуѣковъ, оставленіе подаеть всѣмъ кающымса: насъ бо ради воплотиса Богъ сый Отцу Собезначальный».

2) тема *співстраждання* – кондак у Велику (Страсну) п'ятницю: «Насъ ради Распятаго, прійдите вси воспоимъ, Того бо видѣ Маріа на древѣ, и глаголаше: аще и распатіе терпиши, Ты еси Сынъ и Богъ мой».

3) тема *обоження* – кондак свята Вознесіння Господнього: «Еже о насъ исполнивъ смотреніе, и яже на земли соединивъ небеснымъ, вознеслса еси во славу, Христе Боже, никакоже отлучася, но пребываа Неотступный, и вопія люблщимъ Тя: Азь есмь с вами, и никтоже на вы».

Три частини тріодного циклу представлено в укладеному нами інципітарії кондаками для 36 днів (від Неділі про митаря і фарисея, першої у Тріодіоні, до Неділі Всіх святих – першої за П'ятидесятницею).

Подаємо «синопсис» кондаків, зафіксованих у Тріодях Постових і Цвітних епохи Єрусалимського Уставу (за «тріодним календарем»). Указуємо свято чи подію, якій присвячено кондак, його інципіт (орієнтуємося на Тріоді Постову та Цвітну, надруковані в Києво-Печерській Лаврі у 1627 і 1631 рр.)²¹, глас і модель, за якою він співається (позначки «самогласен», «самоподобен», «подобен»), іноді грецькі відповідники. Стосовно кондаків, які отримали значне розповсюдження, інформацію не конкретизуємо.

²¹ Користуємося також каталогами рукописів НБУВ і ЛННБ [42, 43, 60, 67].

**Кондаки підготовчих тижнів до Великого посту
та періоду Чотиридесятниці**

Не входить до Тріоді Постової Неділя про Закхея, хоча й є підготовчою. Цього дня прочитується особливе Євангеліє, проте немає спеціальних богослужбових текстів (стихири, канон, сідальни, тропарі, кондак). Їх виконують відповідно до вказівок Октоїха та Мінеї Службової.

Неділя про митаря і фарисея:

«Фарісѣева отбѣгнемъ высокоглаголаніа», глас 4 (подобен «Явилсѧ еси»)

(«Φαρισαίου φύωμεν ὑψηγορίαν»)

Піснеспів Студійської епохи, самоподобном якого слугує мінейний сідален «Ликъ ангельский», трапляється в нотованому вигляді в Успенському Кондакарі (ДІМ, Усп. 9, арк. 115зв.–116), без нотації – у Тріодях XII – XIV ст. (зокрема, РДБ, ф. 304.І (ТСЛ), №25, арк. 3зв.); також у деяких Тріодях XVIII – XIX ст., наприклад, у Тріоді Постовій, виданій у 1761 р. в Києво-Печерській лаврі (на подобен кондака Богоявлення «Явилсѧ еси»).

«Мытарѧ иногда Щедре оправдавъ», глас 2 (подобен «Вышнихъ ищѧ»)

Цей кондак віднайдено нами в рукопису кінця XIV ст. – в одній із перших Тріодей Постових Київської митрополії Єрусалимської епохи (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), №367п., арк. 1зв.). Згодом він стає характерним для переважної більшості дореформених Тріодей Постових.

«Воздыханіа принесемъ мытарскаа», глас 3 (подобен «Дѣваа днесъ»)

Хронологічно виник найпізніше і міститься у переважній більшості пореформених Тріодей (зокрема, у Тріодях Постових, виданих у другій половині XVIII – XX ст. у Києво-Печерській лаврі).

Неділя про блудного сина:

«Объятіа Отча отверсти ми потициса», глас 1 (самоподобен)

Кондак наявний у Студійську епоху в Типографському, Успенському й Синодальному Кондакарях, у Тріодях Постових та в окремих Тріодях XV ст. У Тріодях Єрусалимської доби означений піснеспів міститься після третьої пісні канону та названий *сідальном*. На основі цієї ознаки Майя Моміна про-

понує розрізнати *два типи Тріоди Постової: до і після афонської правки* [99, с. 171]. Ця ознака стала визначальною для відбору нами рукописних Тріодей Постових Єрусалимської доби, починаючи з кінця XIV ст.

Також гімн визначено в Октоїхах Студійської доби як *сідален покаяний* (зокрема, РНБ, Соф. 123) і в Требниках Єрусалимської доби, у чині постригу монахів як *тропар*. Останній занотовано у деяких українських та білоруських Ірмолоях (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), 350п.; ІР НБУВ, I, 3367; ІР НБУВ, Соф. 112/645; ДІМ, Син. спів. збір. 172). Це свідчить про поліжанрове визначення літургічного тексту, залежно від панування того чи іншого Уставу чи типу гімнографічного кодексу, в якому він трапляється.

«Отеческіа славы Твоеа оудалихса», глас 3 (подобен «Дѣвал днесъ»)

Субота м'ясопусна (заупокійна):

«Съ святыми оупокой, Христе, душа рабъ», глас 8 (самогласен)

(«Μετά τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον Χριστέ»)

Кондак також звучав у другу, третю та четверту суботи Великого посту. Згодом він також увійшов до Требника та почав виконуватися у чині Похорону мирян і на Панахиді. У буденні дні цей кондак виконують на Літургії Іоанна Златоуста та на Полуношниці, а під час Великого посту – на Ізобразительних. Також він зустрічається в Студійських Октоїхах як *«сідален заупокійний»* (зокрема, у РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123) та в нотованому вигляді в українсько-білоруських нотолінійних Ірмологиях.

Неділя м'ясопусна (про Страшний Суд):

«Егда прїидеши Боже на землю со славою», глас 1 (самоподобен)

(«Ὁταν ἔλθῃς ὁ Θεός»)

Субота сиропусна (святих отців):

«Яко благочестія проповѣдники», глас 8 (подобен «Яко начатки»)

Піснеспів відсутній у давньоруських Кондакарях, проте трапляється у Тріодях Постових доби Студійського Типікону.

Неділя сиропусна (про вигнання Адама з Раю):

«Премудрости Наставниче, смыслу Подателю», глас 6 (самогласен)

(«Τῆς Σοφίας Ὁδηγέ»)

У деяких Тріодіонах і Тріодях Постових, наприклад, у рукописній другій чверті XV ст. (IP НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), №132л., арк. 45зв. – 46) та у виданій у 1561 р. у Венеції цей кондак настановлено виконувати за моделлю кондака Вознесення Господнього «Еже о насъ».

Субота першої седмиці Великого посту (Феодора Тирона):

«Въру Христову яко щитъ внутрь пріемъ», глас 8 (самоподобен)

(«Πίστιν Χριστοῦ ὡσεὶ θώρακα»)

Перша неділя Великого посту (Торжество Православ'я):

«Неописанное Слово Отчее, из Тебе Богородице», глас 8 (самогласен)

(«Ὁ Ἀπερίγραπτος Λόγος τοῦ Πατρὸς»)

Пассія (Страсті Христові):

Пассія – особлива служба Великого посту (паралель західноєвропейським *Пассіонам*), введена в Київській митрополії в першій половині XVII ст. правлячим митрополитом Петром (Могилою). Про цю службу немає згадок в Єрусалимському Типіконі, оскільки вона почала формуватися набагато пізніше останнього. Пассія, як правило, звершується у перші чотири неділі або п'ятниці Великого посту [128].

«Возбранный Воеводо», глас 8 (подобен «Възбранной Воеводѣ»)

Кондак акафіста Страстям Христовим, написаний у XIX ст. святителем Інокентієм (Борисовим), ректором Київської Духовної академії та архієпископом Херсонським і Таврійським, можна умовно зарахувати до кондаків Великого посту. Цей акафіст опублікований у багатьох сучасних Молитвословах, Канонниках, Акафістниках, виданнях Пассій²².

Друга неділя Великого посту (Григорія Палами):

«Нынѣ время дѣлательное явисѧ», глас 4 (самогласен)

²² Подаємо повний його вербальний текст: «Возбранный Воеводо и Господи Небесъ и земли, Тебе, Царѧ Безсмертнаго, зрящи на Крестѣ висяща, вся тварь изменисѧ, Небо ужасѧ, основаніе земли восколѣбашесѧ. Мы же, недостойнии, благодарствѣнное поклонѣніе Твоему насъ ради Страданію приносяще, съ разбойникомъ вопіемъ Ти: Иисусе, Сыне Божій, помани насъ, егда прійдеши во Царствіи Твоемъ».

Цей кондак уперше віднайдений нами у Тріоді Постовій, надрукованій у Києво-Печерській лаврі 1640 р. (друге видання). У Студійську епоху для цього дня призначено інший кондак, глас 6 (подобен «Еже о насъ») «Грѣховъ пучину» (зокрема, в Успенському Кондакарі).

«Премудрости священный», глас 8 (подобен «Възбранной»)

Кондак святителю Григорію Паламі та інші *мінейні кондаки* (прп. Іоанну Лѣствичнику і Марії Єгипетській) відсутні в Кондакарях і Тріодях Постових Студійської доби. Уперше їх виявлено нами у Тріодях Постових Київської митрополії другої чверті XVII ст. (наприклад, у виданій 1627 р. в друкарні Києво-Печерської лаври).

Третя неділя Великого посту (Хрестопоклонна):

«Не ктому оуже пламенное оружїе», глас 7 (самогласен)

(«Οὐκέτι φλογίνη ρομφαία»)

У Студійську епоху для цього дня призначено інший кондак – «Нынѣ свѣтлый луча сияет», глас 2 (подобен «Рукописаннаго образа»). Кондак «Оуже пламенное оружие», згідно рубрик Студійського Типікону, виконувався на «средокръстїе», тобто в середу Хрестопоклонного тижня. Піснеспів також присутній в Октоїхах Студійської епохи як *сідален хрестний* (зокрема, РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123).

Четверта неділя посту (Іоанна Лѣствичника):

«На высотѣ Господь воздержанїя», глас 4 (подобен «Явилса еси»)

У давньоруських Троїцькому та Успенському Кондакарях для цієї неділі поданий інший кондак, глас 1 (подобен «Оутробу девичю») «Иже Крестомъ освятиль еси», у Благовіщенському – кондак, глас 6 (подобен «Еже о насъ») «Нынѣ свѣтлы луча являетъ».

Четвер п'ятої седмиці Великого посту (Великий канон):

«Душе моя, душе моя, востани, что спиши», глас 6 (самогласен)

(«Ψυχή μου ψυχή μου ἀνάστα»)

У деяких Тріодях Постових, зокрема, в рукописній другій чверті XV ст. (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), №132л., арк. 246) та виданій 1561 р. у Венеції,

це подобен, моделлю якого названо кондак «Еже о насъ». У сучасній практиці цей кондак також виконується на Великому Повечір'ї у перші чотири дні посту (після шостої пісні Великого канону прп. Андрія Критського). Тут він наявний у Тріоді Постовій, виданій у 1784 р. в Почасві.

Субота п'ятої седмиці посту (Похвала Богородиці):

«Възбранной Воеводѣ побѣдительнаѧ», глас 8 (самоподобен)

(«Тῆ Ἦπερμάχῳ Στρατηγῶ»)

Згідно зі *Студійським Уставом*, цей кондак виконували на Благовіщення. Він наявний у всіх шести Кондакарях, у Мінеях Святкових і Службових та деяких інших кодексах Студійської епохи.

За *Єрусалимським Типіконом* цей кондак багаторазово і по-особливому (на середині храму, «со сладкопѣнием», «косно») виконували на Утрені в Суботу Похвали Богородиці, а саме: після 16-ої кафизми, перед і після 17-ої кафизми, перед 50-им псалмом, після 3-ої пісні канону, перед сідальном, після 6-ої пісні та перед синаксарієм, також виконують на Часах і на Літургії цього дня. У сучасній практиці цей піснеспів прийнято виконувати майже щодня наприкінці Першого Часу, іноді на Літургії Іоанна Златоуста. Цей кондак занотований у більшості українсько-білоруських нотолінійних Ірмолоїв XVI – XIX ст. (часто у двох мелодичних версіях).

П'ята неділя посту (Марії Єгипетської):

«Блудами первѣе преисполнена», глас 3 (подобен «Дѣвал днесъ»)

У деяких кодексах доби Студійського Уставу (зокрема, у Троїцькому та Успенському Кондакарях) є інший кондак – «Се предълагається Животворяй Кръсть», глас 4 (подобен «Вознесыйся»).

Кондаки від воскресіння Лазаря до Воскресіння Христового:

Наявні у Тріодях Цвітних Київської митрополії XI – XVIII ст. Наприкінці XVIII ст., унаслідок впливу російської літургичної практики (реформ патріарха Никона, здійснених у третій чверті XVII ст.), богослужіння Страсної седмиці увійшли до Тріоді Постової.

Субота Лазаря (воскресіння праведного Лазаря):

«Всѣхъ радость Христосъ», глас 2 (подобен «Вышнихъ ищѣ»)»

(«Н πάντων χαρά Χριστός»)

У Благовіщенському Кондакарі, крім нього, наявний інший самогласний кондак, глас 2 (подобен «Крѣви») – «Прииде на гробъ Лазаря».

Вербна (Пальмова) неділя, Вхід Господній до Єрусалиму:

«На Престолѣ на Небеси, на жребѣти на земли», глас 6 (самоподобен)

(«Τῷ Φρόνῳ ἐν Οὐρανῷ»)

Кондак також трапляється в українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонах (ЛННБ, НД 116; ЛННБ, МВ 44; ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), №346п.; ДІМ, Син. спів. збір. 1368; РНБ, Кап. Q. 13).

Страсний тиждень:

Великий понеділок:

«Іаковъ рыдаше Іосифова лишенія», глас 8 (подобен «Яко начатки»)

Великий вівторок:

«Часъ душе конца помысливши», глас 2 (подобен «Вышнихъ ищѣ»)»

Велика середа:

«Паче блудницы Блаже», глас 4 (подобен «Вознесыйся на Крестъ»)

Великий четвер:

«Хлѣбъ пріємъ въ руцѣ предатель», глас 2 (подобен «Вышнихъ ищѣ»)»

(«Τὸν ἄρτον λαβὼν εἰς χεῖρας»)

Велика п'ятниця:

«Насъ дѣла Распѣтаго, прїидѣте вси воспоимъ», глас 8 (самогласен)

(«Τὸν δι' ἡμᾶς Σταυρωθέντα»)

Велика субота:

«Бездну затворивый», глас 6 (подобен «Рукописаннаго»)

(«Τὴν ἄβυσσον ὃ κλείσας Νεκρὸς ὀρᾷται»)

Кондаки Пентикостаріону, від Пасхи до Неділі Всіх святих

Світле Христове Воскресіння:

«Аще и во гробъ съшелъ еси Безсмертне», глас 8 (самоподобен)

(«Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατήλθες»)

У візантійській літургичній практиці цей кондак є *ідіомелоном* (самогласним), проте це не зазначено в леммах у Пентикостаріонах. У давньоруській гімнографії за його моделлю розспівано кондак князям-страстотерпцям Борису та Глібу – це найдавніший оригінальний давньоруський кондак, відомий з кінця XI ст. Кондак Воскресіння Христового наявний у деяких українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах.

Світла п'ятниця (ікони «Живоносне Джерело»):

«От неистоцимыа Ты, Источниче», глас 8 (подобен «Възбранной»)

Цей кондак уперше з'являється в додатку до Тріоди Цвітної, виданої у 1631 р. у Києво-Печерській лаврі, проте не стає поширеним. Даний піснеспів, як і вся служба іконі Пресвятої Богородиці «Живоносне Джерело», увійшли до Тріодей Цвітних унаслідок богослужбових реформ XVII ст. відомого Київського митрополита Петра (Могили).

Неділя апостола Фоми (Антипасха):

«Любопытною десницею, жизнѡподательнаа», глас 8 (самогласен)

(«Τῆ φιλοπράγμωνι δεξιᾷ»)

Третя неділя після Пасхи (жінок-мироносиць):

«Радоватиса мвроносицамъ повелѣвъ», глас 2 (самогласен)

(«Τὸ χαῖρε ταις μυροφόροις φθεγζάμενος»)

Четверта неділя після Пасхи (про розслабленого):

«Душу мою, Господи, во грѣсѣхъ», глас 3 (подобен «Дѣваа днесъ»)

(«Τὴν ψυχὴν μου Κύριε»)

Преполовіння П'ятидесятниці:

«Празднику законному», глас 4 (подобен «Вознесыйсѧ на Крестъ»)

(«Τῆς ἐορτῆς τῆς νομικῆς μεσαζούσης»)

П'ята неділя після Пасхи (про самарянку):

«Върою пришедшаа на источникъ», глас 8 (подобен «Яко начатки»)

(«Πίστει ἐλθοῦσα ἐν τῷ φρέατι»)

У Студійську добу гімн співали «на подобен» кондака вмч. Феодору Тирону «Вѣру Христову». У багатьох Тріодях Цвітних XV – XVI ст., зокрема, 70–80 pp. XV ст. (IP НБУВ, ф. 310, №141, арк. 115зв.), 30–40 pp. XVI ст. (IP НБУВ, ф. I, №7484, арк. 204зв.), 1596 р. (IP НБУВ, ф. 312, №82) як модель пропонується кондак «Вѣру Христову».

Шоста неділя після Пасхи (про сліпого):

«Душевными очима ослѣпленъ», глас 4 (подобен «Явилса еси»)

(«Τῆσ ψυχῆσ τὰ ὄμματα πεληρομένοσ»)

Вознесіння Господнє:

«Еже о насъ съвършивъ смотреніе», глас 6 (самоподобен)

(«Τῆν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσασ οἰκονομίαν»)

У візантійській Тріоді Цвітній він належить до 4-го плагального іхосу, який відповідає 8-му слов'янському гласу. Цей кондак трапляється в українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах.

Сьома неділя після Пасхи (отців I Вселенського Собору):

«Апостоловъ проповѣданіе», глас 8 (подобен «Яко начатки»)

(«Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα»)

У візантійських Пентикостаріонах і давньоруських Кондакарях (Типографський, Благовіщенський, Троїцький, Успенський), а також Тріодях Цвітних Студійської епохи цей кондак – самогласний.

Субота сьомої седмиці після Пасхи (заупокійна):

«Представленныя отъ насъ отъ времѣнныхъ», глас 8 (самогласен)

Кондак наявний у Тріодях Цвітних, виданих 1642 р. у Львові, 1685 р. в Чернігові, 1747 р. в Почаєві; у деяких кодексах, наприклад, у Тріоді Цвітній XVII ст. (IP НБУВ, Ф. 301 (ЦАМ КДА), №374п., арк. 307зв.). У Троїцькому Кондакарі поданий інший кондак, глас 6 (подобен «На Престолѣ»), «Съдѣтелю и Твѣрче» (єдиний кондак «на подобен» кондака Вербної неділі). У сучасній богослужбовій практиці цей піснеспів не використовують, а замість нього «Съ сватими». У Троїцькому Кондакарі для цієї суботи є ще два гімни, записані без невм, але підготовлені до нотування (із повторенням деяких го-

лосних букв): «Глубиною мудрости», глас 8; «Содѣтелю и Творче», глас 6. Ці самі піспєспіви наявні в Октоїхах епохи Студійського Типікону як *заупокійні сідальни* (наприклад, РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123).

Так як піснєспів не наявний в сучасній практиці, подаємо його вербальний текст: «Представленна отъ насъ отъ времѣнныхъ, в скинїяхъ избранныхъ всели, и съ праведными оупокѡй Спасе Безсмертне; аще убо яко чєловѣцы согрѣшиша на земли, но Ты яко Безгрѣшный Господь, прости им вольнаа согрѣшенїа и невольнаа, посредствующѣй рождшей Тя Богородицы; яко да согласно вопїемъ о нихъ: Аллилуїа».

«Съ свѣтлыми оупокѡй Христе душа рабъ», глас 8 (самогласен)

Позаяк як цей кондак набув популярності в літургічній практиці, то в більшості Тріодей Цвітних вказаний лише його інципіт.

Неділя Святої Троїці (П'ятидесятниця):

«Егда сошедъ азыки размѣси, раздѣлше», глас 8 (самогласен)

(«Ὁτε καταβὰς τὰς γλῶσσας συνέχεε»)

Кондак також трапляється в нотолінійних Ірмологіонах.

Перша неділя після П'ятидесятниці, Всіх святих:

«Яко начатки естества, Съдѣтелю твари», глас 8 (самоподобен)

(«Ὡς ἀρχὰς τῆς φύσεως»)

У добу Студійського Типікону він також трапляється в Октоїхах як *сідален мученичен* (наприклад, РНБ, Соф. 122).

У п'ятницю *другої седмиці після Неділі Всіх святих* звершується особливе уніатське свято – *Состраданіє Прєсвѣтїй Богородици*, до якого приурочено спеціальний кондак, глас 8-й, «Тя видящи на Крестѣ» (зокрема, у Тріоді Цвітній, надрукованій 1746 р. у Львові).

Самоподобний кондак слугує «подобном» не лише для кондака, а й для *сідальна*, що пояснюється спорідненістю цих літургічних жанрів. Так, Майя Моміна встановила, що кондак Різдва Христового «Дѣваа днесъ», єдиний самоподобний у 3-му гласі, є моделлю для 44 кондаків і 6 сідальнів; проте сідален у Тріодях не слугує моделлю для кондака [99, с. 171].

У результаті аналізу текстів українських стародруків Тріоді Постової та Цвітної, нами встановлено випадки виконання тріодних сідальнів «на подобен» таких кондаків мінейного та тріодного циклів:

1) кондак прп. Симеону Стовпнику *«Вышнихъ ищѣ»* (глас 2) є моделлю для сідальнів *«Мѹра теплѣ Гробу»* та *«Оучениковъ Твоихъ»*, котрі виконуються після третьої пісні канону в Неділю жінок-мироносиць і сідальнів у сьомий вівторок після Воскресіння Христового;

2) кондак Передсвята Стрітення *«Ликъ ангельский»* (глас 1) є моделлю для сідальнів після третьої пісні канону Торжества Православ'я і для сідальну після другої кафізми у четвертий четвер посту;

3) кондак Неділі всіх святих *«Яко начатки естества»* (глас 8) є моделлю для сідальна після третьої кафізми *«Якоже жизнь твари»* у вівторок четвертої седмиці Великого посту;

4) на модель кондака *«Вознесыйсѣ на Крестъ»* (глас 4) написані сідален канону у Неділю сиропусну *«Нынѣ время добродѣтелей»*, його богородичен *«Не оумолчимъ никогда»*, сідальни після другої кафізми у п'ятницю четвертого тижня посту, сідален преподобному Іоанну Лѣствичнику *«Добродѣтельми к небеси»*, сідален після третьої пісні в Неділю самарянки *«Да радуется небо»*, сідальни у четвер та суботу п'ятої седмиці та в Неділю сьому після Воскресіння Христового;

5) кондак Богоявлення *«Явилсѣ еси»* (глас 4) слугує моделлю для сідальна після першої кафізми Вербної неділі *«Четвероднѣвна Лазарѣ»* та деяких сідальнів у сьому середу після Пасхи.

3.3. Кондаки в Анфологіонах і Мінеях Святкових

Метою дослідження є часткова реконструкція репертуару кондаків Анфологіону Київської митрополії. Згідно цього, поставлено чотири завдання:

- 1) опис історії Анфологіону та причин появи в ньому кондаків;
- 2) складання хронологічного інципитарія вибраних кондаків Мінеї Святкової з вказівками на свята (імена святих), глас, співвідношення моделі з по-

хідною (або ремарки «самогласен», «подобен»), грецького відповідника. Нами наведено репертуар кондаків *дванадесятих неперехідних* і окремих *великих свят* річного циклу, служби яких, згідно Типікону, передбачають відправу Всенощного Бдіння, Утрені з поліелеєм. Проте мінейні кондаки святим із славословними, шестеричними чи буденними (без святкового знаку) службами до поданого списку включено частково, хоча визначено всі моделі самоподобних кондаків, сідальнів і тропарів, за якими виконували ці гімни;

3) розмежування трьох різновидів осмогласних кондаків, які віднайдемо у ненотованих Анфологіонах: *самогласних, самоподобних і подобних*;

4) складання *інципітарія самоподобних кондаків* і окремих *самоподобних сідальнів* за гласами, із вказівкою на кодекси (давньоруські Кондакарі, нотолінійні Ірмологіони), у яких вони наявні в нотованому вигляді.

Як богослужбова книга, *Анфологіон* («Цвѣтослов»; інша назва *Трѣфологіон* – «сладость словесна») сформувався на основі репертуару Міней Святкової в Київській митрополії у ранньомодерну добу. Первісно термін позначав назву *візантійського Стихираря* (Мінейного, Тріодного), що міг включати й інші піснеспіви та короткі теоретичні трактати (XII – XIII ст.).

У давньоруській традиції термін набув дещо іншого значення: це була літургічна *антологія*, куди увійшли служби дванадесятих неперехідних і деяких великих свят на честь Ісуса Христа, Богородиці, великих святих. *Уніатські Анфологіони*, крім мінейного репертуару, містили вставки з Тріодіону, Пентикостаріону, Октоїха, інших богослужбових книг [150, с. 10–11].

Перше друковане видання Анфологіону було підготовлене ієромонахом Памвою (Бериндою) у співпраці з архімандритом Єлисеєм (Плетенецьким) й ігуменом Іовом (Борецьким) і здійснене 1619 р. у друкарні Києво-Печерської лаври. Львівський дослідник Юрій Ясіновський вважає, що за методами відбору репертуару ненотовані Анфологіони є паралеллю до українських *нотолінійних Ірмологіонів* [183].

Гене́за Анфологіона сягає V – VI ст., коли сформувався Єрусалимський *Лекціонарій* (або *Канонарій*), до складу якого входили старозавітні псалми та

найдавніші християнські монострофні гімни. У результаті появи нових полістрофних жанрів (стихир, канонів) з Лекціонарія виокремився інший літургічний збірник – *Тропологій* (VII ст.), який у грузинській церковно-співацькій практиці отримав назву *Іадгарі* [164]. Перші Мінеї Службові виникли у IX ст. унаслідок збільшення кількості служб і поділу Тропологія на три окремі кодекси: *Мінею*, *Триодь* та *Октоїх*. *Мінея Святкова* сформувалася пізніше Службової у результаті уніфікації щоденних монастирських служб *Мінеї Службової*, здійсненої для потреб парафіяльних храмів [76; 103].

Найдавніші візантійські Мінеї Студійської доби (IX – X ст.) містять більше піснеспівів, ніж найдавніші Єрусалимські, адже впродовж XII – XIII ст. відбулося значне скорочення служб. В основу перших друкованих Міней, як візантійських, так і давньоруських, покладено *Єрусалимські Мінеї*. Основними відмінностями *Єрусалимських* Міней від Студійських є, з одного боку, наявність Всенощного Бдіння, Малої Вечірні, прокимнів, киноників (причастних) і синаксарів (після шостої пісні канону, які заміняли собою архаїчні полістрофні гомілії-кондаки), а з другого – це відсутність святкових блаженних на Літургії. Студійські Мінеї X – XII ст. укладено за *жанровим* принципом, а Єрусалимські Мінеї XIII – XIV ст. – за *літургічним* [102].

Сучасний російський філолог і літургіст Володимир Василик зауважив, що «ні у Вірменському, ні в Грузинському Лекціонарії, ні в Єрусалимському Тропології літургічно кондак не засвідчений, ні у Вечірні, ні в Утрені Іадгарі для нього немає відповідної літургічної позиції» [28, с. 46–47].

Монострофні кондаки увійшли до візантійських Міней унаслідок впливу константинопольської літургічної традиції на палестинську. Наприклад, у Березневій Мінеї IX – X ст., яка нині зберігається в монастирі святої Катерини на Сінаї (Sin. Gr. 607), наявний ненотований проіміон кондака Сорока мученикам Севастійським «Πᾶσαν στρατιὰν τοῦ κόσμου» («Всье воинство міра»), 2-го плагального іхосу (6-го гласу), створений на модель проіміона Вознесіння Господнього «Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας οἰκονομίαν» («Еже о нас съвършив

смотреніє») [104]. У найдавніших візантійських Мінеях Службових і Святкових кондаки, як правило, подано без атрибуції жанру й подобна.

У більшості давньоруських Міней епохи Київської Русі кондаки наявні; їх виконують, як уже зазначалося, на Утрені після шостої пісні канону. У рукописних і стародрукованих Мінеях доби Єрусалимського Уставу також міститься багато кондаків із зазначенням їхніх гласів і подобнів.

Деякі з рукописних Міней Святкових містять вставки служб *Триоді Постової* і *Цвітної* (ЛННБ, НД 91; ЛННБ, НД 24; ЛННБ, НД 43, ЛННБ, НД 389) чи служби *Загальної Мінеї* (ЛННБ, НТШ – I, 615/1; ЛННБ, НТШ – I, 241). Більшість рукописних Міней Святкових поділено на два окремі кодекси (вересень – січень, лютий – серпень). Зрідка вони трапляються в трьох книгах (вересень – листопад, грудень – квітень, травень – серпень).

Складаючи інципітарій, ми орієнтувалися на перші *київський* і *львівський Анфологіони*, видані 1619 р. в Києво-Печерській лаврі, 1632 – у Львівському ставропігійному братстві (а також 1643 в Довгополе, 1647 – в Кутеїнському монастирі, 1678 – у Новгород-Сіверську, 1777 – у Почаєві).

Подаємо *синопис кондаків великих свят* за Анфологіонами Київської митрополії Єрусалимської доби із зазначенням дати, свята (чи імені святого), котрому присвячений кондак, інципіта, гласу, подобна (або позначень «самоподобен», «самогласен»); іноді подано грецький відповідник.

ВЕРЕСЕНЬ²³

1 вересня: Новоліття – «Въ вышнихъ живый, Христе», глас 2 (подобен «Вышнихъ»); Прп. Симеона Стовпника – «Вышнихъ ища, съ вышними съвокуплаася» («Τὰ ἄνω ζῆτῶν τοῖς κάτω»), глас 2 (самоподобен);

7 вересня: Передсвято Різдва Пресвятої Богородиці – «Дѣваа днесъ и Богородица Марїа», глас 3 (подобен «Дѣваа днесъ»);

8 вересня: Різдво Пресвятої Богородиці – «Іоакімъ и Анна поношенїа безчадства» («Ἰωακείμ καὶ Ἄννα ὀνειδίσμοῦ ἀτεκνίας»), глас 4 (самогласен);

²³ Дати подано за старим (юліанським) стилем.

9 вересня: Святих і праведних богоотців Іоакима і Анни – «Веселиться нынѣ Анна», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»);

13 вересня: Оновлення храму – «Небо многосвѣтлое Церковь», глас 4 (подобен «Явилса»); «Обновленіе духа», глас 2 (подобен «Твердыа»); Передсвято Воздвиження – «Явиса днесь», глас 4 (подобен «Явилса»);

14 вересня: Воздвиження Честного Хреста – «Вознесыйса на Крестъ волею» («Ὁ ὑψωθεὶς ἐν τῷ σταυρῷ ἐκουσίως»), глас 4 (самоподобен);

26 вересня: Апостола та євангеліста Іоанна Богослова – «Величіа твоя дѣвствениче» («τὰ μεγαλεῖά σου παρθένε»), глас 2 (подобен «Въ молитвахъ»).

ЖОВТЕНЬ

1 жовтня: Покрова Матері Божої – «Дѣваа днесь предстоить», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»); прп. Романа Мелодоса – «Божествными духа добродѣтельми», глас 8 (подобен «Възбранной»);

6 жовтня: Святого апостола Фоми – «Премудрости и благодати наполниса» («Ὁ σοφίας θείας χάριτος πεπληρωμένος»), глас 4 (подобен «Явилса»);

9 жовтня: Святого апостола Іакова Алфеева – «Твердо премудростнаа повеленіа», глас 2 (подобен «Твердыа»);

26 жовтня: Спомин землетрусу – «Избави труса тажкаго всѣхъ», глас 6 (подобен «Еже о насъ»); великомученика Димитрія Солунського – «Кровій твоихъ» («Τοῖς τῶν αἱμάτων σου πείθοις»), глас 2 (самоподобен);

28 жовтня: Прп. Іова, ігумена й чудотворця Почаївського – «Явилса еси истиннаа вѣры столпъ», глас 4 (подобен «Явилса еси»).

ЛИСТОПАД

1 листопада: Безсрібників і чудотворців Косми та Даміана Асиських – «Їже благодать пріемше исцѣленіемъ» («Οἱ τὴν χάριν λαβόντες τῶν ἰαμάτων»), глас 2 (самоподобен);

8 листопада: Архістратиґа Михаїла і всіх Небесних Сил Безплотних – «Архістратиґе Божій» («Ἀρχιστράτηγε Θεοῦ»), глас 2 (самогласен);

13 листопада: Святителя Іоанна Златоуста – «Съ небесъ пріем божественную благодать» («Ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐδέξω»), глас 6 (подобен «Еже о насъ»);

- 14 листопада: Апостола Филипа – «Оученикъ и другъ Твой» («Ὁ μαθητὴς καὶ φίλος σου»), глас 8 (подобен «Яко начатки»);
- 16 листопада: Апостола Матфея – «Мытарское иго отъвергъ» («Τοῦ τελονίου τὸν ζυγὸν ἀπορρίψας»), глас 4 (подобен «Вознесыйсѧ на Крестъ»);
- 20 листопада: Предсвѣто Введення в храм Матері Божої – «Веселїѧ днесь вселеннаѧ», глас 4 (подобен «Явилсѧ еси»);
- 21 листопада: Введення в храм Богородиці – «Пречистаѧ церкви Съпасова», («Ὁ καθαρὸτατος ναὸς τοῦ σωτῆρος»), глас 4 (подобен «Вознесыйсѧ»);
- 30 листопада: Апостола Андрія Первозванного – «Їже мужеству тезоименитаго» («Τὸν τῆς ἀνδρείας ἐπόνυμον»), глас 2 (подобен «Въ молитвахъ»).

ГРУДЕНЬ

- 4 грудня: Великомучениці Варвари – «Їже въ Троицѣ благочестно» («Τῶ ἐν τριάδι εὐσεβῶς»), глас 4 (подобен «Възнесыйсѧ»); прп. Іоанна Дамаскіна – «Пѣснописца и честнаго», глас 4 (подобен «Вознесыйсѧ»);
- 5 грудня: Прп. Сави Освяченого – «Яко отъ младенства Богови жертва», глас 8 (подобен «Възбранной»);
- 6 грудня: Святителя і чудотворця Миколая – «Въ мврѣхъ, свѣте Николае» («Ἐν τοῖς μύροις ἅγιε ἱεροῦσόσ»), глас 3 (подобен «Дѣваѧ днесь»);
- 9 грудня: Зачаття Анною Богородиці – «Празднует днесь Вселеннаѧ Аннино» («Ἐορτάζει σήμερον ἡ οἰκουμένη τὴν τῆσ»), глас 4 (подобен «Явилсѧ»);
- 13 грудня: Мученика Євстратія – «Свѣтлѣйшій явилсѧ» («Φωστῆρ ἐφάνης λαμπρότατος»), глас 2 (подобен «Въ молитвахъ»);
- Неділя перед Різдом Христовим: Святих праотців і отців – «Рукописаннаго образа» («Χειρόγραφον εἰκόνα μὴ σεβασθέντες»), глас 6 (самоподобен);
- 17 грудня: Пророка Даниїла і трьох отроків – «Очистившисѧ Духомъ свѣтозарное», глас 3 (подобен «Дѣваѧ днесь»);
- 21 грудня: Предсвѣто Різдва – «Дѣва днесь Превѣчное Слово» («Ἡ παρθένος σήμερον τὸν προαιώνιον»), глас 3 (подобен «Дѣваѧ»); святителя Київського Петра «Възбранному и дивному», глас 8 (подобен «Възбранной»);

- 25 грудня: Різдво Господа Ісуса Христа – «Дѣваа днесь Пресушественнаго» («Н Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον»), глас 3 (самоподобен);
- 26 грудня: Післясвято Різдва Христового, Собор Пресвятої Богородиці – «Їже прежде денница отъ Отъца», глас 6 (самогласен);
- 27 грудня: Первомученика і архідиякона Стефана – «Владыка вчера къ намъ» («Ὁ δεσπότης χθὲς ἡμῖν»), глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);
- Неділя після Різдва Христового: Царя Давида та апостола Іакова – «Веселїа днесь Давидъ исполнаетса», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»).

СІЧЕНЬ

- 1 січня: Обрізання Господнє – «Їже всаческихъ Господь обрѣзанїе», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»); святителя Василя Великого – «Явилса степень» («Ὠφθης βάσις ἄσειστος»), глас 4 (подобен «Явилса еси»);
- 4 січня: Передсвято Хрещення – «Въ строуахъ», глас 4 (подобен «Явилса»); 70-х апостолів «Христовыхъ оученикъ», глас 2 (подобен «Вышнихъ»);
- 6 січня: Хрещення Господнє (Богоявлення) – «Явилса еси днесь вселеннѣй» («Ἐλεφάνις σήμερον τῆ οἰκουμένη»), глас 4 (самоподобен);
- 7 січня: Собор Пророка, Предтечі і Хрестителя Господнього Іоанна – «Плотскаго Ти пришествїа оубоавса Иордан» («Τὴν σωματικὴν σου παρουσίαν δεδοικώσ»), глас 6 (самогласен);
- 10 січня: Святителя Григорія Ниського – «Окомъ душевнымъ бда» («Τὸ ὄμμα τῆς ψυχῆς γρηγορῶν ἱεράρχα»), глас 1 (подобен «Ликъ ангельскій»);
- 11 січня: Преподобного Феодосія Великого – «Насажденъ въ дворѣхъ» («Πεφυτευμένος ἐν ἀλαίῃ»), глас 8 (подобен «Възбранной»);
- 17 січня: Преподобного Антонія Великого – «Житейскихъ молвъ оставль», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»);
- 20 січня: Преподобного Єфимія Великого – «Въ честнѣмъ рождествѣ твоємъ» («Ἐν τῆ σεπτῆ γεννήσει σου»), глас 8 (подобен «Яко начатки»);
- 25 січня: Святителя Григорія Богослова – «Богословнымъ азыкомъ твоимъ», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);

30 січня: Ієрархів Іоанна Златоуста, Василя Великого, Григорія Богослова – «Сващенныа и боговѣщанныа», глас 2 (подобен «Твердыа»).

ЛЮТИЙ

1 лютого: Передсвято Стрітення Господнього – «Їже съ Отъцемъ Слово Сый невидимо», глас 6 (самогласен);

2 лютого: Стрітення – «Оутробу Дѣвичу освативъ Рождествомъ» («Ὁ μήτραν παρθενικὴν ἀγίασας»), глас 1 (самоподобен);

3 лютого: Післясвято Стрітення Господнього. Праведного Симеона – «Старець днесь воспрїаць на руку», глас 4 (подобен «Явилса»).

БЕРЕЗЕНЬ

9 березня: Сорока мучеників Севастійських – «Все воинство міра оставльше» («Πᾶσαν στρατιὰν τοῦ κόσμου»), глас 6 (подобен «Еже о насъ»);

24 березня: Передсвято Благовіщення Матері Божої – «Всѣмъ земнымъ начало спасенїа», глас 8 (подобен «Възбранной»);

25 березня: Благовіщення Пресвятої Богородиці – «Възбранной Воеводѣ побѣдительнаа» («Τῆ Ἠτερμάχῳ Στρατηγῶ»), глас 8 (самоподобен);

26 березня: Архангела Гавриїла – «Пресвѣтлыа и честныа», глас 8 (подобен «Възбранной Воеводѣ»).

КВІТЕНЬ

23 квітня: Великомученика Георгія Побідоносця – «Воздѣланъ Богомъ» («Γεωργηθεὶς ὑπὸ θεοῦ»), глас 4 (подобен «Вознесыйса»);

25 квітня: Апостола та євангелїста Марка – «Съвыше прїемъ благодать Духа» («Ἐξ ὕψους λαβὼν τὴν χάριν»), глас 2 (подобен «Вышнихъ»);

30 квітня: Апостола Іакова Зеведеєва – «Гласъ божественный оуслышавъ» («Φωνῆς θεϊκῆς ἀκούσας»), глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»).

ТРАВЕНЬ

3 травня: Прп. Феодосія Печерського – «Звѣзду Русскую днесь почтемъ», глас 3 (подобен «Дѣваа днесъ»);

6 травня: Праведного Іова Багатостраждального – «Яко воистинну зѣло», глас 8 (подобен «Яко начатки»);

- 9 травня:* Перенесення мощей святителя Миколая – «Възыйде яко звѣзда отъ востока до запада», глас 3 (подобен «Дѣваа»);
- 10 травня:* Святого апостола Симона Зилота «Павлу явиса събесѣдникъ», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»);
- 11 травня:* Рівноапостольних Мефодія та Кирила – «Святителей чудную двоицу», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);
- 20 травня:* Мученика Фалалея – «Моучеником сострадальникъ явиса», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);
- 21 травня:* Рівноапостольних Константина і Єлени – «Константїнь днесь съ матерїю Єленою», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»).

ЧЕРВЕНЬ

- 11 червня:* Апостолів від 70-ти Варфоломія та Варнави – «Яко велїе солнце явиса» («Ὡφθης μέγας ἥλιος»), глас 4 (подобен «Явилса еси»); інший – «Господень былъ еси всеистинный», глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);
- 19 червня:* Апостола Іуди, брата Господнього – «Павлу явльса собесѣдникъ», глас 2 (подобен «Вышних»); «Твердым оумомъ избранъ», глас 2 (подобен «Твердыа»);
- 24 червня:* Різдво Іоанна Хрестителя – «Неплоды днесь Христова» («Ἦ πρὶν σταῖρα σήμερον Χριστοῦ»), глас 3 (подобен «Дѣваа днесь»);
- 29 червня:* Апостолів Петра і Павла – «Твердыа и боговѣщанныа проповѣдателя» («Τοῦσ ἀσφαλεῖσ καὶ θεοφθόγγουσ»), глас 2 (самоподобен).

ЛИПЕНЬ

- 2 липня:* Покладення Ризи Богородиці – «Одѣанїе всѣмъ вѣрнымъ нетлѣніа» («Περὶβολὴν πᾶσι πιστοῖσ»), глас 4 (подобен «Вознесыйса»);
- 10 липня:* Покладення Ризи Господньої – «Одѣанїе нетлѣніа спасительнаго», глас 4 (самогласен); преподобного Антонія Печерського – «Възложивъ себе Богу отъ юности», глас 8 (подобен «Възбранной»);
- 11 липня:* Княгині Ольги – «Въспоемъ днесь», глас 4 (подобен «Явился еси»); мучениці Єфимїї «Подвиги в страданїи», глас 6 (подобен «Еже о нас»);

- 15 липня: Князя Володимира – «Подобствовав великому в апостолах Павлу», глас 8 (самогласен); мучеників Кирика й Іулітти «Въ обѣатїихъ носаци Христу» («Ἐν ἀγκάλαις φέρουσα»), глас 4 (подобен «Явилсѧ»);
- 20 липня: Пророка Божого Іллі – «Пророче и проповѣднице великихъ дѣлъ» («Προφήτα καὶ προόπτα»), глас 2 (самогласен);
- 22 липня: Рівноапостольної мирносиці Марії Магдалини – «Предѣстоѧщи преславнаѧ оу Креста», глас 3 (подобен «Дѣваѧ днесъ»);
- 24 липня: Стратотерпців Бориса та Гліба – «Възсіѧ днесъ преславнаѧ памѧть», глас 3 (подобен «Дѣваѧ днесъ»);
- 25 липня: Успіння святої Анни – «Прародителей Христовѣхъ» («Προγόνων Χριστοῦ τὴν μνήμιν ἐορτάζομεν»), глас 2 (подобен «Вышнихъ»);
- 27 липня: Великомученика та цілителя Пантелеймона – «Подобникъ сый Милостивому» («Μιμητῆς ὑπάρχων τοῦ ἐλεήμονος»), глас 5 (самогласен).

СЕРПЕНЬ

- 5 серпня: Передсвято Преображення – «Божественнымъ днесъ Преображеніемъ», глас 4 (подобен «Явилсѧ еси»);
- 6 серпня: Преображення – «На горѣ преобразилсѧ еси» («Ἐπὶ τοῦ Ὄρους μετεμορφώθης»), глас 7 (самоподобен);
- 9 серпня: Святого апостола Матфія – «Свѣтозарное яко солнце во весь міръ», глас 4 (подобен «Явилсѧ еси»);
- 14 серпня: Передсвято Успіння Богородиці – «Въ славнѣй памѧти Твоей», глас 4 (подобен «Явилсѧ еси»);
- 15 серпня: Успіння Пресвятої Богородиці – «Въ молитвахъ неосушающую» («τὴν ἐν πρεσβείαις ἀκοίμητον Θεοτόκον»), глас 2 (самоподобен);
- 16 серпня: Нерукотворного Образа (Убруса) – «Неизреченнаго и божественнаго», глас 2 (подобен «Въ молитвахъ»);
- 29 серпня: Усікновенія главы Предтечі – «Предтечево славное оусѣкновеніе» («Ἐν τοῦ προδρομοῦ ἔνδοξος ἀποτομή»), глас 5 (самогласен).

У літургічному репертуарі великих свят особливої ваги набувають найуживаніші *самоподобні кондаки* й *самоподобні сідальни*, на моделі яких

написано переважну більшість мінейних кондаків. Із укладеного інципітарія виокремимо відомі *мелодичні моделі кондаків*, більшість з яких наявна в українських нотолінійних Ірмолоях і давньоруських Кондакарях.

**Репертуар самоподобних кондаків, сідальнів і тропарів,
призначених для кондаків Анфологіону та Мінеї Службової
Київської митрополії доби Єрусалимського Типікону**

ГЛАС 1:

«Ликъ ангельский» («Χορὸς Ἀγγελικός»)

Стрітєння Господнє, 2 лютого (сідален)

Піснеспів відсутній у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64) але зустрічається у двох давньоруських Кондакарях: Успенському 1207 р. (ДІМ, Усп. 9, арк. 71зв.–72зв.) та Троїцькому кінця XII ст. (РДБ, Тр. 23, арк. 30–31). Тут піснеспів означено як кондак Передсвята Стрітєння Господнього, а подобоном названо тріодний кондак Неділі про блудного сина Студійської доби «Объѣтъ Отча». В Анфологіонах і Лютневих Мінеях Єрусалимської доби піснеспів міститься у службі Стрітєння Господнього як самоподобний сідален після першої кафізми. У нотованому вигляді він іноді трапляється в українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонах, у розділі Подобнів (як правило, болгарського наспіву).

«Грѡбъ Твой, Спасе» («Τὸν τάφον σου Σωτήρ»)

Велика субота; Неділя 1-го гласу (сідален)

На його модель написано єдиний кондак: великомученицям Вірі, Надії, Любові та їхній матері Софії «Софїи честныѧ священнѣйшыѧ вѣтви» (17 / 30 вересня). Піснеспів занотований у деяких українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах (зокрема, ІР НБУВ, ф. I, №3367, арк. 35зв.).

«Оутрѡбу Дѣвичу освѧтивъ» («Ὁ μήτραν παρθενικὴν ἀγίασας»)

Стрітєння Господнє, 2 лютого (кондак)

Він слугує моделлю для єдиного віднайденого нами мінейного кондака: апостолам від 70-десяти і дияконам Прохору, Тимону, Пармену і Никанору «Діакони честніи и самовидцы» (28 липня / 10 серпня).

ГЛАС 2:

«Вышнихъ ища, съ вышними» («Τὰ ἄνω ζητῶν τοῖς κάτω»)

Преподобного Симеона, 1 вересня (кондак)

Піснеспів записаний у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі 1289 р. (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 45–45зв.) і чотирьох давньоруських Кондакарях: Типографському (ДТГ, К – 5349, арк. 24зв. – 25), Благовіщенському (РНБ, Q.п.І.32, арк. 1 – 1зв.), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 1зв. – 2зв.) та Троїцькому (РДБ, Тр. 23, арк. 2 – 3). Кондак святому Симеонові Стовпнику є найпоширенішою моделлю для кондаків 2-го гласу (використовується близько вісімдесяти разів) і окремих сідальнів Студійської та Єрусалимської епох. Цей піснеспів (болгарського наспіву) трапляється в розділі «Подобнів» у деяких українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах (зокрема, ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 185зв.; ЛННБ, НТШ 235, арк. 16зв.).

«Твердыя и боговъщанныя» («Τοῦς ἀσφαλεῖς καὶ θεοφθόγγους»)

Апостолів Петра і Павла, 29 червня (кондак)

Кондак віднайдений у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 154зв. – 155) і трьох давньоруських Кондакарях: Благовіщенському (РНБ, Q.п.І.32, арк. 48 – 48зв.), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 91зв. – 93), Синодальному (ДІМ, Син. 777). У Студійську епоху він був самоподобним *сідальном Октоїха* (зокрема, РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123). У ненотованому вигляді кондак апостолам Петру й Павлу міститься у Святкових і Службових Мінеях Єрусалимської епохи та в білоруському нотолінійному Ірмолої 1714 р. (РНБ, Кап. Q.10, арк. 1зв.).

«Въ молитвахъ неосушающую» («Τὴν ἐν πρεσβείσις ἀκοίμητον»)

Успіння Богородиці, 15 серпня (кондак)

Піснеспів наявний у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 170зв.–171зв.) і чотирьох давньоруських Кондакарях: Типографському (ДТГ, К–5349, арк. 76зв.–77), Лаврському Троїцькому (РДБ, Тр. 23, арк. 50 – 51), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 108 – 108зв.) та Синодальному (ДІМ, Син. 777). Кондак Успінню наявний у деяких українсь-

ких і білоруських нотолінійних Ірмологіонах XVII – XIX ст. (наприклад, ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 189зв. – 190), у трьох великих рукописних Ірмологіонах першої половини – середини XIX ст. з колекції Успенської Києво-Печерської Лаври (НКПКЗ, Кн. 2186, арк. 186 – 186зв.; НКПКЗ, Кн. 2084, арк. 18зв. – 19; НКПКЗ, Кн. 2087, арк. 18зв. – 19).

«Їже благодать пріємше» («Οἱ τὴν χάριν λαβόντες»)

Святих Косми і Даміана, 1 / 14 листопада (кондак)

Кондак безсрібникам Космі та Даміану є моделлю єдиного мінейного кондака – прп. Матроні «За любовь Господню» (9 / 22 листопада).

ГЛАС 3:

«Дѣвал днесь» («Ἦ Παρθένος σήμερον»)

Різдво Христове, 25 грудня (кондак)

Піснеспів зафіксовано у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 75зв. – 76), у двох давньоруських Кондакарях: Типографському (ДТГ, К–5349, арк. 46) та Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 47 – 48зв.), у Службових і Святкових Мінеях Студійської епохи (XI – XIV ст.) з позначенням «самогласен», наприклад, у Грудневій Мінеї XIII ст. (РДАДА, Тип. 97); з нотацією – у Демественнику XV ст. (РДБ, Волок. 240). Кондак Різдва Христового є поширеним в українських та білоруських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI – середини XIX ст., де він буває щонайменше трьох наспівів: *київського*, *грецького* з грецьким текстом в кириличній транслітерації (ЛННБ, МВ 50, арк. 119зв.–120; ДІМ, Син. спів. збір., №1381, арк. 1; ІР НБУВ, ф. VIII, 20М/184, арк. 394зв.), *болгарського* (ІР НБУВ, ф. I, 5457, арк. 87зв.–88; ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), 351п., арк. 301зв.–302).

ГЛАС 4

«Явилса еси днесь» («Ἐπεφάνισ σήμερον»)

Богоявлення (Хрещення Господнє), 6 січня (кондак)

Піснеспів віднайдений в Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64; арк. 83–83зв.), давньоруських Типографському (ДТГ, К–5349, арк. 49 – 49зв.), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 54зв. – 55) та Синодальному

(ДІМ, Син. 777) Кондакарях. В українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонах XVII – XIX ст. кондак Хрещення наявний як мінімум трьох наспівів: руського (трапляється у розділах «Подобників»: НКПКЗ, Кн. 2186, арк. 175; НКПКЗ, Кн. 2087, арк. 150зв. НКПКЗ, Кн. 2084, арк. 150зв. та у Львівському друкованому Ірмолої 1904 р., арк. 130; без атрибуції), болгарського (НББ, 091 / 4202, арк. 208; ІР НБУВ, ф. I, 4070, арк. 205), грецького із грецьким вербальним текстом у кириличній транслітерації (ЛННБ, МВ 50, арк. 120).

«Вознесыйса на Крестъ» («Ὁ ὑψωθεῖς ἐν τῷ σταυρῷ»)

Воздвиження Честного Хреста, 14 вересня (кондак)

Кондак трапляється у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 49–49зв.), у Кондакарях: Типографському (ДТГ, К–5349, арк. 27 – 27зв.), Благовіщенському (РНБ, Q.п.І.32, арк. 4 – 4зв.), Троїцькому (РДБ, Тр. 23, арк. 5–6), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 5 – 6). В Октоїхах Студійської доби піснеспів зустрічається як сідален, модель для інших сідальнів (РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123). Кондак болгарського наспіву трапляється в нотолінійних Ірмолоях у розділі «Подобнів», іноді в розділі святкових піснеспівів (наприклад, ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 188).

ГЛАС 6

«Еже о насъ съвѣршивъ» («Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας»)

Вознесіння Господнє (кондак)

Він наявний в Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 142–143), Троїцькому (РДБ, Тр. 23, арк. 70зв.–71зв.), Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 139зв. – 140), Синодальному (ДІМ, Син. 777) Кондакарях. Кондак трапляється в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях (наприклад, у другому Межигірському, ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 189–189зв.).

«Рукописаннаго образа» («Χειρόγραφον εἰκόνα»)

Неділя святих праотців і святих отців (кондак)

На модель розспівано два кондаки: отцям Сьомого Вселенського Собору «Иже из Отца возсѣавъ» (неділя після 11 / 24 жовтня); перенесенню мощей безрїбників Кира та Іоанна «Великое врачество» (28 червня / 11 липня).

ГЛАС 8

«Възбранной Воеводѣ» («Τῆ Ἠπερμάχῳ Στρατηγῶ»)

Похвала Богородиці; Благовіщення, 25 березня (кондак)

За рубриками Студійського Уставу, кондак виконували на Благовіщення. У деяких Октоїхах Студійської доби цей кондак позначений як *самоподобен сідален* (РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123). За Єрусалимським Уставом, його співали на Похвалу Богородиці (п'ята субота Великого посту).

«Яко начатки естества» («Ὡς ἀρχὰς τῆς φύσεως»)

Неділя Всіх святих (кондак)

Кондак віднайдений у візантійському Ашбурнгаменському Псалтиконі (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 149зв. – 150зв.) і трьох давньоруських Кондакарях: Троїцькому (РДБ, Тр. 23, арк. 76 – 77), Синодальному (ДІМ, Син. 777) й Успенському (ДІМ, Усп. 9, арк. 143 – 143зв.). В епоху Студійського Типікону цей самий піснеспів подекуди виконував функцію самоподобного сідальну Октоїха (наприклад, РНБ, Соф. 122).

«Аще и во гробъ съшелъ» («Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατήλθε»)

Воскресіння Христове (кондак)

У візантійській співацькій практиці він є ідіомелоном, але це не зазначено в леммах (Cod. Laur. Ashburn. 64, арк. 129зв. – 130зв.). Проте у давньоруській оригінальній гімнографії Студійської доби на його модель написаний кондак страсотерпцям Борисові й Глібу (це найдавніший оригінальний давньоруський кондак, відомий з кінця XI ст.). У Єрусалимську добу на модель кондака Воскресіння Христового розспівано кондак Іверській іконі Богородиці «Аще и в море ввержена» (13 / 26 жовтня). Кондак Пасхи наявний в окремих українсько-білоруських нотолінійних Ірмолоях.

Висновки до третього розділу

Від XIV – XVI ст. майже не збереглося українських нотованих кодексів, тому *ненотовані книги* (насамперед Мінеї і Тріоді) стають основними джерелами для дослідження церковного співу цього періоду. Більшість піс-

неспівів у них містять у леммах вказівки на глас і подобен, поділені на коло-ни за допомогою спеціальних розділових знаків: високої чи низької крапки, двокрапки, крапки з комою, коми, зірочок, хрестиків. Отже, ці книги фактично є *співацькими антологіями*, за текстами яких піснеспіви виконували з пам'яті, тому їх потрібно залучати до музикознавчого аналізу.

Кожен рукописний і стародрукований Анфологіон, на відміну від Тріодей Постової та Цвітної, має свій *індивідуальний набір кондаків*, чисельність яких коливається від кількох десятків до кількох сотень. Ступінь повноти зафіксованого репертуару залежить від місця створення книги та місця її застосування (парафія, кафедральний собор або монастир).

Складений автором інципітарій кондаків *Тріоді* (повний) й *Анфологіону* (вибірковий) розкриває календарне приурочення кондаків до пам'ятей різних днів і конкретизує важливу інформацію щодо їх існування в системі осмогласся (подобни, самоподобни, самогласні); на цьому рівні простежується взаємодія трьох жанрів тропарної групи – *тропаря, кондака і сідальна*.

Порівнюючи віднайдений *ненотований репертуар* XV – XIX ст. із давньоруським, ми дійшли висновку, що зі зміною Студійського Типікону на Єрусалимський більша частина кондаків Тріоді зберегла своє *приурочення*. При цьому вирізнено кондаки, які міняли місцезнаходження або належали як до Міней, так і до Тріодей (у тому разі, коли пам'ять святого приурочена і до мінейного, і до тріодного календаря). Кондак Богородиці «Възбранной Воеводѣ» і кондак святому Феодору Тирону «Вѣру Христову» «мігрували» у Тріодь Поставу з Міней Службової. Нашого часу ці піснеспіви фіксуються і в Тріодях Поставих, і в Мінеях Службових і Святкових. Кондак Благовіщення, наявний у Кондакарях і Мінеях Студійської епохи, міститься у Тріодях Поставих, Мінеях Службових та Анфологіонах Єрусалимської епохи: і як кондак Суботи Похвали Богородиці, і як кондак Благовіщення.

Для деяких святих, які мають пам'яті і в Мінеях, і в Тріодях, було створено по два різні кондаки. Так, кондаки св. Григорію Паламі, Іоанну Лѣствицику та Марії Єгипетській, відсутні в українських Тріодях Поставих XV –

XVI ст. (їх немає і в давньоруських джерелах), уперше зустрічаються у стародрукованих, рукописних Тріодях другої чверті XVII ст. Натомість у Мінеях Службових на дні пам'яті цих святих подано інші кондаки.

Оригінальних кондаків, створених за Єрусалимської епохи – незначна кількість, порівняно зі Студійськими; вони представлені, як правило, пізніми виданнями. Прикладом є три вищезгадані кондаки.

Деякі мінейні кондаки доби Студійського Уставу у XV – XVI ст. були «вилучені» зі Святкових Міней, натомість з'явився ряд нових кондаків, притаманих до Єрусалимського Типікону, насамперед, новим канонізованим святим і чудотворним іконам Пресвятої Богородиці.

На основі аналізу зібраних матеріалів можна прослідкувати взаємодію трьох жанрів тропарної генези – *кондаків*, *тропарів* і *сідальнів*, започатковану в Студійську добу у Візантії. В добу Єрусалимського Уставу тропарна група «кондак – інакої – тропар» була розширена сідальними.

На прикладі кількох піснеспівів простежується *змінність вказаних жанрових назв*. Більшість текстів зберегли жанрове визначення «кондак». Натомість кондаки «Объятїа Отча» (1-го гласу), «Съ свѣтими оупокой» (8-го гласу), «Не ктому оуже» (7-го гласу), «Яко начатки естества» (8-го гласу) у різних літургічних книгах трапляються під назвами «кондак», «сідален» і «тропар». Кондак Передсвята Стрітення «Ликъ ангельский» в Єрусалимську епоху став самогласним сідальном Стрітення та почав виконуватися після першої кафізми на Утрені цього свята. Причини зміни жанрової належності цього піснеспіву потребують подальшого дослідження.

За поданими інципітними каталогами простежується важливе для організації системи осмогласся співвідношення «самоподобен» – «подобен» як для власне кондаків, так і на рівні взаємозв'язку кондаків, тропарів і сідальнів. Зауважимо, що *термін «самоподобен»* не трапляється в жодній українській нотованій книзі XI – XIX ст., а вперше його вжито в нотолінійних Ірмологіонах, починаючи з другої половини XVIII ст.; хоча термін не стає

усталеним. У греко-візантійських кодексах *термін* «*αὐτόμελον*» з'являється у другій половині XIV ст. (як встановлено Майєю Моміною).

Окремий інципітарій кондаків з Мінеї Святкової Київської митрополії Єрусалимської доби, укладений нами за гласами, містить список *самоподобних* зразків, за якими розспівано велику кількість подобних кондаків. Неабияке значення самоподобних для літургічної практики полягає в тому, що на їх моделі розспівано десятки кондаків не лише Святкової, а й Службової Мінеї (вони містять у леммах відповідні вказівки).

Найуживанішими *гласами* для тріодних кондаків є 8-й (18 кондаків), 4-й (6 кондаків), 2-й і 6-й (по 5 кондаків), 3-й (4 кондака). У Тріодях немає кондаків 5-го гласу (глас не характерний для цього жанру). Один самогласний кондак належить до 7-го гласу (Хрестопоклонної неділі «Не ктому оуже»), два – до 1-го. Зауважено, що до 8-го гласу належать кондаки вузлових моментів тріодного кола – «Пасхи Хресної» (Страсна п'ятниця) і «Пасхи Торжествуючої» (Воскресіння Христове), Похвали Пресвятої Богородиці «Възбранной Воеводѣ» і П'ятидесятниці «Егда сошедъ».

Визначено, що в тріодному циклі *співвідношення самогласних, самоподобних і подобних* кондаків дорівнює 3 : 2 : 5.

Для мінейних кондаків найуживанішими *гласами* є 2-й, 4-й, 8-й та 3-й; менш уживаними – 1-й і 6-й. У Мінеях Службових і Святкових Єрусалимської епохи, як і в Тріодях, нами не віднайдено жодного кондака 5-го гласу. Моделями для мінейних кондаків найчастіше є самоподобні кондаки 2-го гласу: «Вышнихъ ища» (Симеону Стовпнику), 4-го гласу – «Явилсѧ еси днесъ» (Хрещення Господнє), «Вознесыйсѧ на Крест волею» (Воздвиження Хреста), 8-го гласу – «Възбранной Воеводѣ» (Благовіщення і Похвала), 3-го гласу – «Дѣваѧ днесъ Пресущественнаго раждает» (Різдво Христове).

Генетична спорідненість жанрів тропарної групи проявляється не лише у варіативності жанрових означень, а й у тому, що піснеспіви цих жанрів можуть співвідноситись як самоподобні і подобні. У контексті гімнографічного репертуару Тріоді та Мінеї нами віднайдено кілька *моделей кондаків*, «на

подобен» яких створено сідальни. Визначено тріодні сідальни, написані на зразок кондаків. Найпоширенішими моделями для сідальнів Тріоді є мінейні кондаки Воздвиження Хреста «Вознесыйсѧ на Крестъ» та Хрещення Господнього «Явилсѧ еси», обидва 4-го гласу. «На подобен» кондака «Явилсѧ еси» створено сідальни святителю Миколаю «Вѣрнымъ заступникъ бываѧ», трьом святителям «Премудрїи учителїе», апостолам Петру і Павлу «Свѣтолучными сїанїи» та Усікновінню «Свѣтлую твою памѧть».

Відзначено й зворотний міжжанровий зв'язок: існують *мінейні кондаки, написані «на подобен» сідальнів* (що трапляється рідше). Найпоширенішим сідальном-моделлю для мінейних кондаків є сідален Стрітення Господнього «Ликъ ангельский» 1-го гласу. Зауважимо, що на відміну від мінейного кола, в тріодному немає жодного кондака, створеного за моделлю сідальна.

Враховуючи наявність кондаків Єрусалимської доби в різних кодексах Київської митрополії, пропонуємо *періодизацію* їх писемної історії. Виділяємо три етапи, протягом яких кількість різновидів писемних джерел збільшується: 1) У *XV – середині XVI ст.* кондаки фіксують виключно в ненотованих кодексах – Мінеях і Тріодях (нотовані українські рукописи, ймовірно, не збереглися); 2) *від середини – кінця XVI ст.* – у невменних і нотолінійних Ірмоляях (Православної Церкви, згодом унійних), а також у службових ненотованих книгах (ця традиція лишилася безперервною); 3) *від 2-ї чверті XIX ст.* – у нотованих «Гласопѣснцях», «Напѣвниках» і «Простопѣніях», паралельно – у ненотованих книгах та Ірмоляях (до початку XX ст.).

Аспект розспівування кондаків за службовими книгами, важливий для співацької практики, не може бути вирішеним, оскільки в них *відсутні «Подобники» кондаків.* Проте самоподобні кондаки і сідальни було зафіксовано в нотованих джерелах різного часу – давньоруських Кондакарях, візантійських рукописах, українських і білоруських нотолінійних Ірмоляях кінця XVI – середини XIX ст., а це дозволяє *реконструювати репертуар піснеспівів* даного виду й дослідити його як окрему жанрову підсистему, встановивши водночас *міжжанрові зв'язки кондаків, тропарів і сідальнів.*

РОЗДІЛ ІV.
КОНДАКИ В УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНО-МОНОДІЙНИХ
ДЖЕРЕЛАХ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

4.1. Кондаки мінейного і тріодного циклів в українських нотолінійних Ірмологіонах

З усіх мінейних і тріодних кондаків, тексти та інципіти яких було атрибутовано за ненотованими джерелами, віднаходимо в нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI – початку XIX ст. *переважну більшість самоподобних і самогласних* і незначну кількість *подобних*, а також окремі *сідальни* і *тропарі* – ті самоподобни, на взірці яких розспівували кондаки.

Подаємо частковий *алфавітний список* мінейних і тріодних кондаків (інципітарій з грецькими відповідниками) із зазначенням свят і джерел – нотолінійних Ірмолоїв, у яких вони знайдені:

- «Аще и во гробъ сошелъ» («Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατήλθε»), *кондак*, 8-й глас, самоподобен²⁴ – *Воскресіння Христове* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 165; ІР НБУВ, ф. I, 7479, 70–80 pp. XVII ст., арк. 394 – 394зв.; ЛННБ, НД 103, 1680–1681 pp., арк. 345);
- «Възбранной Воеводѣ побѣдительнаѧ» («Τῆ Ἠλερμάχῳ Στρατηγῶ»), *кондак*, 8-й глас, самоподобен – *Благовіщення; Похвала Богородиці* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 187зв.); найпоширеніший кондак, наявний у переважній більшості нотолінійних Ірмологіонів кін. XVII – серед. XIX ст., причому не менше семи наспівів (руський, київський, межигірський, острозький, болгарський, сербський, простий²⁵);
- «Вознесыйсѧ на Крестъ волею» («Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ σταυρῶ ἐκουσίως»), *кондак*, 4-й глас, самоподобен – *Воздвиження Животворного Хреста* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 188);

²⁴ У візантійській традиції цей гімн є самоподобном. У давньоруській практиці за його моделлю розспівано кондак страсотерпцям Борису і Глібу.

²⁵ Вказані наспіви мають різний ступінь поширення і наявні в різній кількості нотолінійних Ірмологіонів – від одного до кількох сотень [170; 172].

- «Въ молитвахъ Неоусыпающую» («Τὴν ἐν πρεσβείσις ἀκοίμητον»), *кондак*, 2-й глас, самоподобен – *Успіння Пресвятої Богородиці* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189 зв.–190; НКПКЗ, Кн. 2186, 1811 р., арк. 186 – 186 зв.; НКПКЗ, Кн. 2084, 1852 р., арк. 18 зв. – 19; НКПКЗ, Кн. 2087, 1852 р., арк. 18 зв. – 19);
- «Вышнихъ ища, съ вышними съвокуплааца» («Τὰ ἄνω ζητῶν τοῖς κάτω συναπτόμενος»), *кондак*, 2-й глас, самоподобен – *преподобного Симеона Стовпника* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 185 зв.; ЛННБ, НТШ 235, перша третина XVIII ст., арк. 16 зв.);
- «Гробъ Твой Спасе» («Τὸν τάφον σου Σωτήρ»), *сідален* після третьої пісні канона, 1-й глас, самоподобен – *Велика субота; Недільна служба Октоїха 1-го гласу* (ІР НБУВ, ф. I, №3367, 1649 р., арк. 35 зв.);
- «Дѣваа днесъ Пресушественнаго раждаетъ» («Ἡ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον»), *кондак*, 3-й глас, самоподобен – *Різдво Христове* (ЛННБ, МВ 50, кінець XVI – початок XVII ст., арк. 118 зв. – 120 (український і грецький наспіви); ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), 351п., арк. 301 зв. – 302 (болгарський); ДІМ, Син. спів. збір. 1381, 20–30 рр. XVII ст. арк. 1; ІР НБУВ, ф. VIII, 20М/184, 1649 р. арк. 394 зв. (грецький);
- «Егда сошедъ языки размѣси» («Ὅτε καταβὰς τὰς γλώσσας συνέχεε»), *кондак*, 8-й глас, самоподобен – *День Пресвятої Тройці* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189 зв.);
- «Еже о насъ совершивъ смотреніе» («Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν»), *кондак*, 6-й глас, самоподобен – *Вознесіння Господне* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189–189зв.);
- «Іоакімъ и Анна поношеніа безчадства» («Ἰωακείμ καὶ Ἄννα ὀνειδισμοῦ ἀτεκνίας»), *кондак*, 4-й глас, самогласен – *Різдво Пресвятої Богородиці* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 190);
- «Ликъ ангельский» («Χορὸς Ἀγγελικός»), *сідален* після першої кафізми (кондак Передсвята), 1-й глас, самоподобен – *Стрітення Господне* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 185);

- «На горѣ преобразилсѧ еси» («Ἐπὶ τοῦ Ὁροῦ μετεμορφώθης»), *кондак*, 7-й глас, самоподобен (самогласен) – *Преображення Ісуса Христа* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189 зв.);
- «На Престолѣ на Небеси» («Τῷ Φρόνῳ ἐν Οὐρανῷ»), *кондак*, 6-й глас, самоподобен – *Вхід Господній до Єрусалиму* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189; ЛННБ, НД 116, середина XVII ст., арк. 263; ДІМ, Син. спів. збір. 1368, 1652 р., арк. 312 – болгарський);
- «Оутробу Дѣвичу освѣтивъ Рождествомъ Твоимъ» («Ὁ μήτραν παρθενικὴν ἁγιάσας»), *кондак*, 1-й глас, самоподобен – *Стрітення Господнє* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 189);
- «Пречистаѧ Церковь Сьпасова» («Ὁ καθαρῶτατος ναὸς τοῦ σωτῆρος»), *кондак*, 4-й глас, подобен «Вознесыйсѧ» – *Введення в храм Пресвятої Богородиці* (ІР НБУВ, Соф. 112/645, середина XVII ст., арк. 190);
- «Съ святыми оупокой, Христе» («Μετά τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον, Χριστέ»), *кондак*, 8-й глас, самогласен – *М'ясопусна заупокійна субота; Панахида; Похорон* (ІР НБУВ, ф. I, 5391, 1598–1601 рр., арк. 290зв. (з мутацією); ІР НБУВ, Пуст.-Мик. П. 555, 1764 р., арк. 312);
- «Явисѧ еси днесь вселеннѣй» («Ἐλεφανίς σήμερον τῇ οἰκουμένῃ»), *кондак*, 4-й глас, самоподобен – *Богоявлення* (ЛННБ, МВ 50, кінець XVI – початок XVII ст., арк. 120 (грецький); НББ, ф. 091, № 4202, друга половина XVIII ст., арк. 208; ІР НБУВ, I, 4070, 1772 р., арк. 205 (болгарський), НКПШЗ, Кн. 2186, 1811 р., арк. 175; НКПШЗ, Кн. 2084, 1852 р., арк. 150 зв.; НКПШЗ, Кн. 2087, 1852 р., арк. 150зв.).

Звернемо увагу на розміщення кондака в Ірмологіонах. Типовим є його включення до *служби свята* згідно до порядку мінейного й тріодного циклів. Траплялися випадки, коли кондаки фіксували в складі канонів. Так, кондак «Дѣваѧ днесь» іноді фіксували не окремо, а в нотованому каноні Різдва Христового після шостої пісні (як це є в Лаврівському Ірмолої, переписаному 1663 р. уставщиком Спасо-Преображенського монастиря ієромонахом Климентієм Канчужким; ЛННБ, НТШ 164, арк. 257). Кондак Воскресіння Хрис-

тового «Аще і во Гробъ», разом з ікосом «Еже прежде солнца», трапляється після 6-ї пісні нотованого канону Пасхи в Лежайському Ірмолої (1680–81 рр., ЛННБ, НД 103, арк. 345, переписувач дидакал Василій Скалацький). Кондак Входу Господнього до Єрусалиму «На Престолѣ на небеси» наявний після 6-ї пісні нотованого канону Вербної неділі в Ірмолої білоруського Жировицького монастиря 1649 р. (ІР НБУВ, I, 3367, арк. 341 [186, с. 156]).

В окремих монастирських Ірмологіонах (Межигірському, Києво-Печерських) нами відзначене інше місцеположення кондаків – у спеціальному розділі *тропарних подобнів* восьми гласів.

Музикознавчий аналіз віднайдених кондаків, здійснений у роботі, є початковим етапом осмислення інтонаційної цілісності кондака, має *оглядовий характер* внаслідок охоплення значної кількості зразків і спрямований на виявлення кількох формальних характеристик мелосу, знання яких необхідне для розуміння базових канонічних засад співацького стилю (силабічний, невматичний, мелізматичний склад) і структурних елементів тропарного осмогласся (діапазон наспіву, висота тонів: рецитаційного, каденційного в рядках, завершального), пов'язання мелодичного руху із семантикою поетичного тексту, загальних принципів музичного формотворення.

Розпочнемо вербально-музичний аналіз з відомого самоподобного кондака 3-го гласу *Різдва Христового* «Дѣваѣ днесь Пресушественнаго раждаеть» («Н Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει»), який, по-перше, присутній у найдавніших українських і білоруських Ірмологіонах кінця XVI – початку XVII ст., по-друге, надзвичайно поширений у збірниках цього типу, а також трапляється з багатьма наспівами (багатонаспівність).

Розглядана версія – хронологічно перший взірць *болгарського наспіву* даного тексту. За музичною стилістикою він належить до невматичного типу: одному складу вербального тексту відповідають від одного до восьми музичних тонів. Найдавнішим українським нотолінійним рукописом, у якому зафіксовано цей пісенспів болгарського наспіву, є Львівський Ірмологіон кінця XVI – початку XVII ст. (ЛННБ, МВ 50, арк. 118 зв.–119). Подібні версії кон-

дака наявні в Ірмолоях XVII ст. (ЛННБ, НД 161, арк. 120 зв.; ЛННБ, БА 14, арк. 112 зв.; ЛННБ, НТШ 238, арк. 284 зв.–285).

У порівнянні з никонівською редакцією тексту кондака «Дѣвал днесь», (поширена з кінця 1650-х – 1670-х рр.), *болгарська версія є давнішою*: має кілька особливостей, наявних у давньоруських Кондакарях і Студійських Мінеях, частково – в інших гімнографічних кодексах. Замість слова «Пресущественнаго» («τὸν ὑπερούσιον») тут ужито давніше «Пребогатаго»; замість «Неприступному» («τῷ ἀπρόσιτῳ») – «Неприкосновенному»²⁶.

Болгарський наспів Різдвяного кондака зі Львівського Ірмолоя має порівняно об'ємний амбітус у межах сексти ($g - f_1$). Для мелодії характерний рух по ступенях звукоряду (висхідний і низхідний); відсутні стрибки на широкі інтервали. Основну роль у наспіві відіграють два тони: d_1 (ініціальний, завершальний), h (ініціальний, каденційний у серединних побудовах). Це відображає характеристики 3-го гласу болгарського осмогласся (із варіюванням візантійської системи – 3-го автентичного іхосу).

Музична форма різдвяного кондака болгарського наспіву більш розвинена порівняно з будовою поетичної строфи й, на наш погляд, містить риси «рондальності», повторності центрального розділу САD, варіаційного оновлення синтагм: АВ/СА₁D/C₁/A₂D₁/C₂A₃E. Помітна поява прикінцевої «коди». Співвідношення поетично-музичних структурних одиниць тут неоднозначне: замкнена мелодична синтагма відповідає як цілому рядку (3-й поетичний рядок), так і колону (1-й, 2-й, 4-й, 5-й поетичні рядки). Тому п'ятирядковій поетичній строфі пісенспіву в цьому наспіві відповідає музична строфа з одинадцяти мелодичних синтагм. Мелодичний колон А (умовно, «рефрен») повторюється чотири рази, постійно в трансформованому вигляді (також тричі повторюється синтагма С, двічі – D); рядок С є варіантом рядка В. Подібна форма зберігається в більшості версій цього кондака з нотолінійних Ірмолоїв.

²⁶ За спостереженнями Крістіана Ганніка, цей дієприкметник тематично пов'язаний з ключовими словами богослужіння Неділі апостола Фоми [148]. У тексті цієї служби (записаної в Тріоді Цвітній) нами віднайдено відповідні лексичні паралелі, виражені словами «осазанїа», «вложи», «прикоснуа», «испытай» тощо.

Основні композиційні синтагми болгарського кондака Різдва Христового демонструють варіантність та інтонаційну спорідненість на рівні мотивного складу. У даному зразку застосована максимально можлива кількість мелодичних синтагм²⁷ для створення композиції тропарного жанру (нотний зразок взято з антології Олександри Цалай-Якименко [165, с. 194–195]):

A
Де - ва - я де - нєсь

B
Пре-бо - га-го - го раж - даєт.

C
Ан-ге - ли со пас - ти-ри сла - वो-сло - вят,

D
во-пу-ть ше-ству - ють.

E
предвіч - ний Бог.

Грецькі версії цього кондака трапляються як із грецьким текстом у кириличній транслітерації (Львівський, ЛННБ, МВ 50, арк. 119зв.–120; монастирські: Кутеїнський, ДІМ, Син. спів. збір., № 1381, арк. 1; Межигірський, ІР НБУВ, VIII, 20М/184, арк. 394 зв.), так і в церковнослов'янському перекладі пореформенної редакції тексту (Осмогласник Каллістрата, ІР НБУВ, ф. 306, 40П/XVIII-18, арк. 29–29 зв.).

Грецький кондак Різдва Христового з українських Ірмологіонів кінця XVI – середини XVII ст., за висновками дослідників (Крістіан Ганнік, Мартін Абійський, Григорій Статіс, Олександр Вовк, Євгенія Ігнатенко, Любов Терлецька), зберіг оригінальний грецький наспів XVI ст.

Силабічний грецький наспів Різдвяного кондака має діапазон малої сексти ($a - f_1$), розвивається плавно, крім висхідних квартових стрибків ($a - d_1$) у першій половині піснеспіву і низхідних квартових стрибків ($e_1 - h$) у другій.

²⁷ Дуже рідко трапляються композиції кондаків з шести мелодичних синтагм.

Важливу роль у наспіві відіграють чотири тони: *h* (ініціальний, речитативний, каденційний серединний і заключний²⁸), *e₁* (каденційний), *d₁* (речитація), *a* (каденційний серединний). Опорні звуки грецького кондака виявляють спорідненість із вищенаведеними характеристиками болгарського осмогласся, що можна пояснити спільністю їх візантійської генези.

Композицію пісенспіву можна трактувати по-різному. Євгенія Ігнатенко визначає її, орієнтуючись на кількість поетичних рядків, унаслідок чого структура виглядає як ААВВС, де «кожному словесному рядку відповідає рядок музичний» [62, с. 189]. Проте це не відображає дійсну послідовність мелодичних колонів, у якій явно виражена парність у поєднанні синтагм (крім останньої) і «принцип рондальності». Форма, на наш погляд, повинна виглядати як АВ/А₁В/СВ₁/СВ₁/С₁С₂Д (одинадцятичастинна). Подаємо *композиційні синтагми* Різдвяного кондака грецького наспіву із Львівського Ірмологіону кінця XVI ст. (ЛННБ, МВ 50, арк. 119зв.–120)²⁹:

Між зазначеними трьома версіями грецького кондака Різдва Христового (львівською, межигірською, кутеїнською) є незначні мелодичні й ритмічні відмінності, але вони, безперечно, становлять собою один і той самий наспів, тобто, є варіантами одного мелотипу. Останній, згідно тези Євгенії Ігнатенко, зберігається в сучасних грецьких виданнях [62, с. 190].

Іншою редакцією грецького кондака Різдва Христового з українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонів є версія з Осмогласника, створеного 1769 р. у Драгомирнському монастирі (Молдова) монахом Києво-Печерської

²⁸ Слід відзначити помилку переписувача кодексу у визначенні кінцевого звуку в опублікованому зразку (*a* замість *h*) [62, с. 177; 61, с. 92], що можна визначити шляхом текстологічного порівняння грецьких версій.

²⁹ Нотний набір подаємо за публікацією Євгенії Ігнатенко [61, с. 92]).

лаври Каллістратом (ІР НБУВ, ф. 306, 40П/ХVIII-18, арк. 29–29зв.). Інші списки цієї редакції кондака невідомі. Піснеспів містить канонічний церковнослов'янський текст нikonівської редакції, типовий для другої половини ХVIII ст. Євгенія Ігнатенко відзначила спільний мелодичний контур, ладову основу та «типові візантійські каданси» грекомовної і церковнослов'янської версій грецького кондака, при відмінній формі та співвідношенні поетичних і музичних синтагм [61, с. 95–96].

Наспів кондака «Дѣва днесъ» із Осмогласника Каллістрата охоплює діапазон малої сексти ($a - f_1$); для нього характерний поступеневий рух за винятком кількох квартових стрибків, як висхідних ($a - d_1$), так і низхідних ($d_1 - a$). Визначальну роль у наспіві відіграють опорні тони: h (каденції), d_1 (речитативний, каденційний), e_1 (каденційний). Подаємо три рядки піснеспіву (за нотним набором Є. Ігнатенко [61, с. 95]):

The image shows three lines of musical notation for the chant 'Dѣva dнесъ'. Each line is in a single system with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by stems, and there are some rests. Below each line is the corresponding text in Church Slavonic.

A
 Дѣ ва днес пре су ще ствен на го ра жда ет

B
 ау ує ли с па стир ми сла во сло ваг

A₂
 вол сви же со зѣѣ здо ю пу те ше ству ют

Музична форма кондака з Осмогласника Каллістрата ($A/A_1/B/A_2/BA_2$) є розширеною на один мелодичний рядок у порівнянні з п'ятирядковим архетипом (AA_1BBC). Зміна форми кондака відбулася в процесі адаптації наспіву при перекладі з грецького тексту на церковнослов'янський (ніконівської редакції), який менший на 13 складів [61, с. 95]. В останньому порушено ізосилабізм і гомотонію візантійського оригіналу, частково – логіку наголосів вербального тексту («путешествуютъ», «Превѣчнѣй»).

Євгенія Ігнатенко зауважила, що дві версії Різдяного кондака «демонструють якісно різні шляхи адаптації грецького піснеспіву, різні типи "переводу". Відмінність між ними полягає у ставленні до "звукового образу" першоджерела. За акустичним критерієм, перший "перевод" є буквальним, дру-

гий – адаптованим. Перший демонструє повне збереження звукових характеристик оригінального наспіву – як мелодії, так і слів; змінюється система запису [ноти замість невм – Б. Ж.]. Другий характеризується частковим збереженням звукових характеристик оригінального наспіву, адже слова перекладаються, набуваючи іншої звукової якості» [61, с. 96].

Різдвяний кондак «Дѣвая днесь» *українського наспіву (без атрибуції)* 3-го гласу з Бучацького Ірмологіону початку XVII ст. має інші музичні характеристики, демонструючи генетичний зв'язок з мелодикою українського Октоїха. Його діапазон – малої сексти ($d - b$), де звук b є оспівуванням звуку a . Основну роль у наспіві відіграють три опорні звуки: a (ініціальний, серединна каденція, речитативний), g (ініціальний, серединна каденція), e (кінцевий). *Музичну форму* можна визначити як $AB/AB/[AB]/A_1B_1/AB_2$ (десятичастинна: одному вербальному рядку відповідають дві музичних побудови). Композиційна синтагма A є цілісною мелодичною формулою, але з погляду поспівкової теорії осмогласся в ній можна виділити два елементи: 1) нисхідний рух у межах квінти у розспівуванні слова «Дѣва» – варіант поспівки «опочинка» (з пунктиром) 2-го гласу; 2) терцієвий каденційний висхідний хід у розспівуванні слова «денесь», що відтворює каданс *фіти «двосчельної»* 3-го гласу або «подъезду свѣтлого» 2-го, 4-го, 5-го, 6-го, 7-го гласів³⁰:



Мелодичний рядок B демонструє злитність у структурному розгортанні, проте є складеним із різних мелодичних формул, розташування яких синтаксично не узгоджене з границею між словами. Розспів частини першого слова («Пресущественна...») є «українсько-білоруською формою (УБФ) “мережі нижньої”» (за визначенням сучасного київського медієвіста Олесі Прилепи³¹); «-го раждаетъ» – редакція поспівки «осока велика» 3-го гласу:

³⁰ *** Приклади подано за антологією О. Цалай-Якименко [165, с. 122].

³¹ Висловлюємо вдячність кандидату мистецтвознавства, науковому співробітнику Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАНУ Олесі Прилепі за кон-



Завершальний розспів колона «Предвѣчний Бог», будучи спорідненим з «осокою великою», водночас є варіантом поспівки «перевивка» 3-го гласу. Фінальна каденція на тоні *e* (фрігійського ладу) є типовим «укошенням» завершенням 3-го гласу, генезою яких є візантійське осмогласся:



Отже, відповідність поспівковій системі українського Октоїха є підставою для визначення цього гімну без атрибуції як належного до української традиції. Помітна відмінність у поспівкових структурах кондака порівняно з богородичними цього гласу [122], яка потребує подальших досліджень.

Третім за ступенем поширеності (після «Взбранной Воеводѣ» і «Дѣваа днесь») в україно-білоруських нотолінійних Ірмологіонах є кондак *Хрещення Господнього (Богоявлення)* 4-го гласу «Явилса еси днесь вселенѣй» («Ἐλεφάνις σήμερον τῆ οἰκουμένη»). Цей піснеспів трапляється трьох наспівів: українського без означення (НКПШЗ, Кн. 2186, арк. 175), грецького (ЛННБ, МВ 50, арк. 120) та болгарського (ІР НБУВ, ф. I, №4070, арк. 205).

Кондак Хрещення «Опефани симерон» («Ἐλεφάνις σήμερον») із Львівського Ірмолая кінця XVI ст. зберіг оригінальний грецький наспів, відомий, на думку дослідників, за грецькими кодексами XVI ст. У словесному тексті, як визначено нами, трапляються огріхи українського переписувача, котрий, мабуть, записував кондак з усного сприйняття. Наприклад, «кумени» замість «οἰκουμένη» («вселенѣй»), «мас» замість «ἡμᾶς» («нась»), «инонда» замість «ὁμνοῦντάς» («поющихъ»), «илфс» замість «ἦλθε» («пришель»).

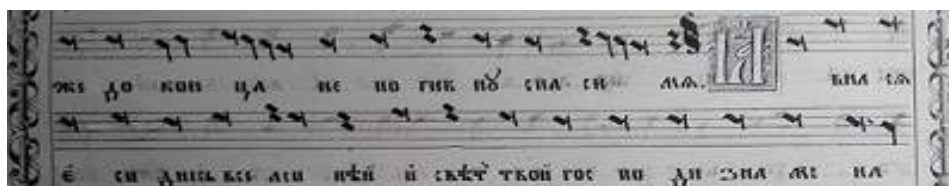
Кондак Богоявлення грецького наспіву зі Львівського Ірмологіону містить грецький текст у кириличній транслітерації («Опефани симерон»). Його

сультацию стосовно принципів визначення структурних особливостей Різдвяного кондака українського наспіву.

силабічний наспів характеризується амбітусом септими ($g - f_1$). Плавний рух поєднується з висхідними стрибками на кварту ($a - d_1$) чи квінту ($a - e_1$), зрідка – з низхідними стрибками ($e_1 - h$). Визначальну роль відіграють три опорні звуки: a (початковий, каденційний, заключний), d_1 (початковий, речитативний), e_1 (серединна каденція), характерні для 4-го гласу³²:



З питомим українським силабічним наспівом (без атрибуції) цей кондак віднайдений нами в двох *Ірмологіонах Києво-Печерської лаври* 1852 р., переписаних послушником Іаннуарієм Салухою (НКПКЗ, Кн. 2084, арк. 108 зв.; НКПКЗ, Кн. 2087, арк. 108 зв.). Його діапазон – у межах септими ($a - g_1$), у мелодії переважає плавний рух, за винятком кількох квінтових стрибків ($a - e_1$). Низхідні ходи зображально представляють тему свята – явлення Бога світові, а також посилення Ним небесного світла («и свѣтъ Твой, Господи, знаменася на насъ»). Важливу роль у розгортанні мелодії відіграють три опорні звуки: a (ініціальний), e_1 (речитативний, каденційний), d_1 (каденційний, завершальний), що варіює візантійську конструкцію 4-го гласу (в нижче поданому нотному прикладі 1852 р. передбачається «альтовий ключ», не виписуваний переписувачем в середині аркушів, але позначений раніше):



Поетична строфа цього піснеспіву – чотиричастинна, натомість музична форма – п'ятичастинна (ABA_1CD), позаяк останньому мелодичному рядку відповідають силабічна й мелізматична синтагми.

Інша (хронологічно попередня) редакція кондака Хрещення Господнього «Явился еси» українського наспіву представлена в нотолінійному *Ірмологіоні*, переписаному 1811 р. послушником Києво-Печерської лаври Петром Робищуком (НКПКЗ, Кн. 2186, арк. 186 – 186зв.):

³² Початковий фрагмент піснеспіву подано в альтовому ключі.



В обох версіях кондака збігається мелодичний контур і музична форма, проте трапляються текстологічні відмінності.

Самоподобний *Пасхальний* кондак 8-го гласу «Аще и во Гроб съниде» («Εἰ καὶ ἐν τάφῳ») трапляється в українських нотолінійних Ірмологіонах принаймні у двох версіях; обидві – без атрибуції наспіву. Перша з них, подібна за музичною стилістикою до болгарської, віднайдена нами в Ірмолої київського Межигірського монастиря середини XVII ст. (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 165). Друга (українського наспіву) – у рукописі 70–80-х рр. XVII ст. (ІР НБУВ, ф. I, № 7479, арк. 394–394зв.).

Силабо-невматичний болгарський наспів Пасхального кондака з Межигірського Ірмолая характеризується порівняно об'ємним амбітусом, у межах сексти ($f - d_1$). Мелодія розгортається плавно, поступенево, за винятком єдиного висхідного квартового стрибка на слові «Воскресение» (у цьому простому засобі, як і в попередньому зразку, простежується зображальність). Останнє слово повторене двічі й маркується мелізматичним каденційним розспівом. Низхідні інтонації пов'язані з образом сходження Христа до Гробу й пекла («во Гробъ съниде»³³, натомість висхідні – з темою переможного подолання Христом пекельних кайданів («и воскресе яко Побѣдитель»).

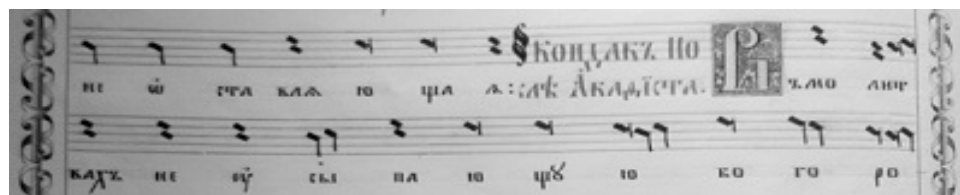
Істотно важливою є роль псалмодичної рецитації тексту на звуку *a*. Визначальну роль у наспіві відіграють два опорні звуки: *a* (ініціальний, речитативний), *f* (ініціальний, каденційний). Музичну форму цього восьмирядкового кондака можна визначити як $A/B/V_1/V_2/V_3/C/DE$, де синтагма *B* утворює серединну ділянку піснеспіву, повторюється чотири рази, постійно в дещо видозміненому вигляді.

Український наспів кондака Воскресіння (з Ірмологіону 70 – 80-х рр. XVII ст.; ІР НБУВ, ф. I, 7479, арк. 394 – 394 зв.) є *силабічним*, охоплює діапа-

³³ Тема сходження Господа до пекла часто зображається на іконах Воскресіння Христового, котрі отримали назву «Съшествіе въ Адъ».

зон малої септими (за записом – $f_1s - e_1$). У непарних рядках переважає поступеневий низхідний рух (від d_1 до g), пов'язаний з унаочненим відображенням догмату про Божий Промисл («мир даровав»), котрий у більшості парних рядків урівноважується рухом у протилежному напрямку. Опорними звуками в наспіві є d_1 (ініціальний, речитативний), b (ініціальний у серединних побудовах, речитативний), g (каденційний, завершальний). Восьмирядкова музична структура аналізованого піснеспіву містить риси як двійкового групування синтагм, так і «рондальності» – завдяки повторенню першої синтагми та мелодичній змінюваності інших; у «кодї» з'являються дві нових мелодичних синтагми: A/B/A₁/C/A₂/D/EF.

У двох великих Ірмолоях Києво-Печерської лаври, переписаних 1852 р. послушником монастиря Іануарієм Салухою (НКПШЗ: Кн. 2084, арк. 18 зв.–19; Кн. 2087, арк. 18 зв.–19), наявний самоподібний кондак *Успіння Пресвятої Богородиці* 2-го гласу «Въ молитвах Неоусыпающую» («Τὴν ἐν πρεσβεΐσις ἀκοίμητον») ³⁴ без означення, ймовірно, киево-печерського лаврського наспіву. Силабічна його мелодія охоплює діапазон малої сексти ($a - f_1$), розвивається плавно за винятком кількох квартових стрибків як висхідного напрямку ($a - d_1$), так і низхідного ($d_1 - a$). Структурно визначальну роль у наспіві відіграють три опорні тони, а саме: d_1 (ініціальний, речитативний, каденційний у серединних побудовах), a (каденційний), h (завершальний):

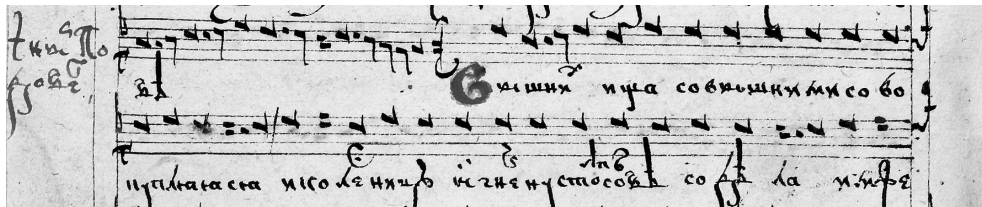


Найуживанішою моделлю для піснеспівів тропарної групи 2-го гласу є кондак *святomu Симеонoві Стoвпнику* «Вышнихъ ища, съ вышними съвокупласа» («Τὰ ἄνω ζῆτῶν τοῖς κάτο συναπτόμενος»). Він відіграв визначну роль у богослужбово-співацькій практиці: за ненотованими джерелами нами

³⁴ Кондак «Въ молитвах Неоусыпающую» міститься в книзі після акафіста Успіння, перед яким зафіксовано кондак акафіста цього свята «Избранной от всѣх родов» (НКПШЗ, Кн. 2084, арк. 18–18 зв.; НКПШЗ, Кн. 2087, арк. 18–18 зв.). Його мелодика суттєво відрізняється від проіміонів седмичних акафістів 8-го гласу болгарського наспіву.

визначено, що на його подoben написано близько вісімдесяти кондаків і деякі сідальни. Цей кондак *болгарського* наспіву трапляється у розділі «Подобнів» в окремих українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонах.

Силабічний болгарський наспів кондака преподобному Симеону з Ірмолая Межигірського монастиря охоплює діапазон квінти ($g - d_1$), розвивається плавно, у ньому переважають інтонації висхідного спрямування. Визначальну роль для стилістики наспіву відіграє рецитація на тоні c_1 , з якою контрастує завершальний мелізматичний зворот (сімнадцять тонів). Важливу роль мають опорні звуки: c_1 (ініціальний, речитативний) та a (завершальний). Музична форма піснеспіву – п'ятичастинна з варіантною повторністю основного рядка та розвиненою каденцією: $AA_1A_1A_2B$:



Самоподобний кондак *Воздвиження Христа* 4-го гласу «Вознесійся на Крестъ» («Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ σταυρῶ») належить до поліфункційних³⁵. Піснеспів трапляється в деяких Ірмологіонах з *болгарським* наспівом (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 188), що слугує моделлю для багатьох похідних.

Силабічний болгарський наспів кондака Чесному Хресту характеризується амбітусом у межах септими ($d - c_1$), розвивається плавно; у ньому відсутні стрибки на широкі інтервали, за винятком висхідного квінтового ходу ($d - a$) на слові «побѣды». Висхідні інтонації пов'язані з ключовими словами словесного тексту: «вознесійса», «щедроты», «побѣды». Важливу роль у наспіві відіграє псалмодична рецитація на звуках a та c_1 ; визначальну функцію мають чотири опорні тони: f (ініціальний), a (речитативний, заключний), c_1 (речитативний), g (каденційний у серединних побудовах). Музична форма піснеспіву – семирядкова, «рондоподібна» з варіантною повторністю другої синтагми та «кодою»: $ABCB_1A_1B_2D$:

³⁵ Звучить також щосереді і щоп'ятниці (крім славословних і поліелейних служб), на Винесення Чесних Дре́в (1/14 серпня) та упродовж буденних днів Великого посту.



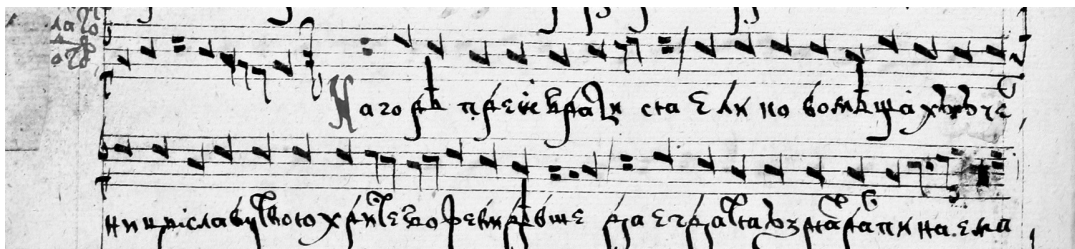
Самоподобний болгарський кондак *Вознесіння Господнього* 6-го гласу «Еже о насъ совѣршивъ смотреніе» («Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας») слугує моделлю для ряду піснеспівів тропарної групи з Тріюдей Постової і Цвітної, Міней Службових і Святкових та Октоїхів. Гімн трапляється в деяких українських Ірмолоях (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 188–188 зв.).

Болгарський наспів кондака *Вознесіння* – силабічний, охоплює діапазон великої сексти ($f - d_1$). Висхідні інтонації на початку рядків розкривають тему свята – *Вознесіння Сина Божого на небо* (ключовий термін «*вознесиса*»). Натомість низхідні інтонації наприкінці рядків, виразні завдяки ритмічному розширенню, пов’язані з другою центральною темою цього свята – *Промислом Божим* (основні слова «*смотрение*» і «*неотступно*»). Важливу роль у мелодії відіграє псалмодична рецитація на тоні *a*, а також мелізматичні звороти на заключних словах («*никтоже на вы*»), які повторюються двічі. Наявний один висхідний стрибок ($f - b$) – на словах «*на вы*». Структурно визначальну функцію в наспіві відіграють три опорні тони: *f* (ініціальний), *g* (кадеційний), *a* (речитативний, завершальний). В основі *музичної форми* кондака *Вознесіння* – повторення початкового мелодичного сегменту зі зміною мелодичної синтагми в «кодi»: $AAAAA_1A_2B$:



Самоподобний кондак *Преображення Господнього* «*На горѣ преобразиса еси*» («Ἐπὶ τοῦ Ὄρους μετεμορφώθης») – унікальний піснеспів, адже «*на подобен*» його розспівано лиш один кондак – воскресний 7-го гласу «*Не кому держава смертнаа*» («Ἐκ τῶν τοῦ Ἄδου»). Зазначимо, що 7-й глас (давньо-руська ремарка «*искръ*») не характерний для жанру кондака.

Кондак Преображення, як і інші святкові, наявний у Межигірському Ірмолої 1640-х рр. (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 189 зв.). Кінцевий поетичний і музичний колон кондака – «воистинну Отчее сияніє» – у ньому не дописаний. Наспів кондака «На горѣ преобразилса» за походженням невідомий, але можна припустити, що *болгарський*, оскільки в рукопису його записано разом із болгарськими піснеспівами. Мелодія розвивається в діапазоні малої сексти ($e - c_1$) плавно, стрибки на широкі інтервали відсутні. Істотно важливу роль відіграє псалмодична рецитація на звуці b . Визначальну роль у мелодії відіграють опорні тони a (ініціальний, каденційний), b (речитативний), g (каденційний); заключний звук, ймовірно, f . *Музична форма* кондака Преображення – «рондоподібна» з рисами тричастинності й «репризності» на рівні «блоків» синтагм: $ABCA_1C_1A_2B_1(?)$:

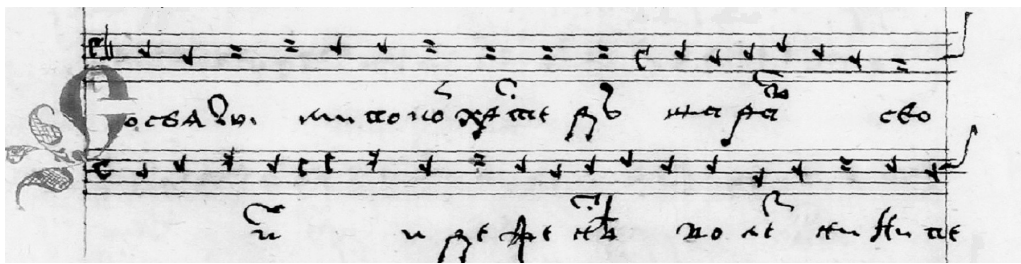


Отже, з проаналізованих самоподібних кондаків більшість представлено болгарським наспівом, менша кількість – українським без означення.

Окрему групу складають *самогласні кондаки*.

Заупокійний кондак 8-го гласу «Съ святыми оупокой» («Μετά τῶν αἱγίων ἀνάπαυσον»), відповідно до вказівок Тріоді Постової, Требника й Типікону, є поліфункційним піснеспівом: його виконують не лише в межах тріодного циклу як кондак М'ясопусної і Троїцької заупокійних субот, а й як требний у чинах Похорону та Панахиди. В україно-білоруських Ірмологіонах цей гімн трапляється зрідка і зафіксований (як відомо натепер) з двома різними наспівами: один раз – як білоруський *супрасльський* у найдавнішому збереженому Ірмолої цього монастиря кінця XVI ст. (ІР НБУВ, ф. I, №5391, арк. 290 зв.) і як *український без атрибуції наспіву* – можливо, київський (ІР НБУВ, Пуст.-Мик. 555п., арк. 312; ІР НБУВ, I, 5586, арк. 283). В обох рукописах після кондака подано приспів до заупокійного ікоса «Надгробное рыдание».

Силабо-невматичний наспів заупокійного кондака Супрасльського монастиря вирізняється з-поміж інших версій тим, що містить *мутацію*, яка припадає на слово «души». Запис починається в теноровому ключі, у бемолярному звукоряді; для початкового фрагменту характерний вузький, терцієвий діапазон: a (допоміжний), b , c_1 , де важливу роль відіграє тон b – ініціальний і речитативний. (Прочитання релятивного звукоряду інципіту можливе і як e , f , g). Далі слідує *мутація*. Друга половина кондака більша за об'ємом від попередньої. У ній відбувається релятивна зміна в запису «тенорового» ключа C на альтовий, бемолярного звукоряду – на дуральний, розширюється діапазон мелодії до тритону: $h - f_1$. Визначальну роль у другій половині наспіву відіграють три релятивні тони: d_1 (ініціальний у серединних рядках), e_1 (серединна каденція), h (заклучний), функція яких у самогласних наспівах має бути досліджена в майбутньому.

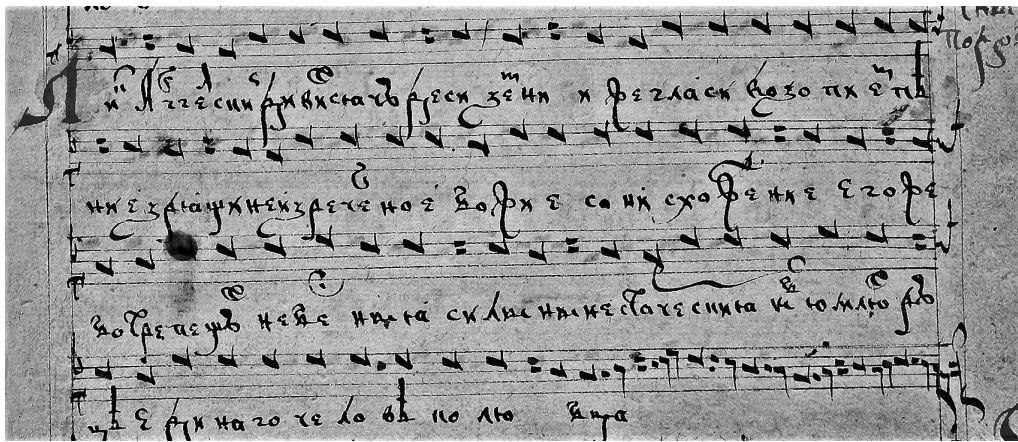


Пізня версія заупокійного кондака з нотолінійного Ірмологіону Пустинно-Миколаївського монастиря 1764 р. *українського* наспіву без означення (ІР НБУВ, Пуст.-Мик. 555п., арк. 312) характеризується невеликим амбітусом ($c - g$), мелодія розвивається поступенево за винятком квартових стрибків ($c - f$). Основну роль відіграють три звуки: d (ініціальний), f (ініціальний у серединних побудовах), c (завершальний). *Музична форма* кондака має риси «рондальності»: ABC_1D .

Повертаємося до розгляду *системи «подобнів»* на рівні *тропарної групи*. Як зазначалося раніше, моделями для кондаків могли бути не лише власне кондаки, а й *сідальни* та *тропарі*. З-поміж уже відзначалися три піснеспіви: два сідальна 1-го гласу (*Стрітення Господнього* «Ликъ ангельский» і *Великої суботи* «Гроб Твой, Спасе», який також є недільним сідальном Октоїха), а також *недільний тропар* 5-го гласу «Събезначальное Слово».

За моделлю самоподобного *сідальна* після першої кафізми *Стрітення Господнього* «Ликъ ангельский» («Χορὸς Ἀγγελικός») 1-го гласу розспівана велика кількість сідальнів, кондаків та інших піснеспівів тропарної групи. Цей гімн наявний у деяких українських і білоруських Ірмологіонах у розділі «Подобнів» (до прикладу, ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 185).

Мелодія сідальна «Ликъ ангельский» *болгарського* наспіву характеризується амбітусом малої сексти ($e - c_1$), у ній переважає плавний поступеневий рух за винятком п'яти висхідних квартових стрибків (у бемолярному звукоряді – $f - b$; $g - c$). Важливу роль відіграють псалмодична рецитація на звуку b (рідше – на тоні c_1) і мелізматична каденція наприкінці. Визначальну роль у наспіві відіграють звуки g (ініціальний), b , c_1 (речитативні), a (серединний каденційний), f (заклучний). В основі музичної форми цього сідальну ($AA_1A_2A_3A_4BC$) – сегмент А, повторений п'ять разів, останній вербально-музичний рядок В і мелізматична каденція С:



Самоподобний *сідален* 1-го гласу «Гробъ Твой Спасе» («Τὸν τάφον σου Σωτήρ») наявний у Тріоді Постовій після третьої пісні канону *Великої суботи*, а також у *воскресній службі* Октоїха 1-го гласу. На його модель, широківідому у співацькій практиці, створено сідальни Октоїха (понеділок, субота), сідальни й кондаки Тріоді (Велика субота, Неділя апостола Фоми), Мінеї Святкової (Новоліття) та Мінеї Загальної (преподобним).

Сідален «Гробъ Твой Спасе» *болгарського* наспіву наявний у білоруському Жировицькому Ірмолої 2-ї чверті XVII ст. (ІР НБУВ, ф. I, № 3367, арк. 35 зв.). Силабо-невматичний його наспів охоплює об'ємний амбітус у межах

малої септими ($e - d_1$). У мелодії відсутні ходи на широкі інтервали за винятком висхідного квартового стрибка ($g - c$) на слові «Єдиному». Опорні звуки: g (ініціальний, завершальний), b (ініціальний, речитативний, каденційний), a (серединний каденційний), що відповідає ладовій структурі 1-го гласу. Наприкінці наявний мелізматичний зворот. Початковий колон і кінцеву каденцію подаємо за виданням Лідії Корній [69, с. 165]:



Самоподобний *воскресний тропар* 5-го гласу «Събезначальное Слово» («Τὸν συνάρχον Λόγον») за Уставом є *єдиним зразком недільного тропаря*, на який розспівано недільний кондак (нагадаємо, що 5-й глас загалом для жанру кондака не характерний). Цей найуживаніший тропарний самоподобен 5-го гласу слугує моделлю також для восьми піснеспівів Тріоді Постової (сідальни, тропарі) і п'ятнадцяти гімнів Октоїха (сідальни, кондак). Розглядана версія *болгарського* наспіву часто фіксується в українських Ірмологіонах, як правило, після заспіву «Богъ Господь».

Силабо-невматичний наспів тропаря «Събезначальное Слово» охоплює діапазон у межах сексти ($d - b$), у ньому переважає плавний рух як висхідного, так і низхідного напрямів; наприкінці окремих мелодичних рядків наявні висхідні квартові стрибки ($d - g$). Опорні тони: g (ініціальний, серединна каденція), a (серединний ініціальний, каденційний), d (каденція, заключний). Початковий фрагмент цього тропаря [69, с. 74–75]:



Співвідношення музичних і поетичних колонів і рядків найточніше витримується в *силабічних гімнах*, де виклад здійснено переважно рядками, іноді з виокремленням колонів. Це співвідношення ускладнюється в кондаках

стихирарно-невматичного стилю («Дѣваа днесь» болгарського наспіву), де збільшена кількість музичних синтагм. Найскладніше воно проявляється в мелізматичних гімнах, якими в українській практиці є проіміони седмичних акафістів, створені за моделлю «Възбранной Воеводѣ».

4.2. Проіміони седмичних акафістів в українській сакральній монодії

Якщо полістрофний кондак ще від середини ХІХ ст. зацікавив істориків і філологів, монострофний – літургістів і музикознавців, то проіміон акафіста³⁶ майже не висвітлений у літературі. Недостатня увага вчених до кондаків акафістів пояснюється відомою в науковому дискурсі антипатією до них як до *паралітургічних субжанрів*, вираженою архімандритом Кипріаном (Керном): «уся незліченність їх [акафістів – Б. Ж.], розкидана в молитвословах, канонниках, акафістниках, є продуктом пізнішої і, вартує зауважити, дуже занепалої творчості» [63, с. 33].

В сучасній українській музичній медієвістиці мали місце помилкові атрибуції цього жанру³⁷.

Термін «акафіст» уживають у двох значеннях:

- похвальний (енкоміастичний) гімн на честь Богородиці історичного й догматичного змісту 4-го плагального іхосу (8-го гласу), створений, можливо, у VI ст. преподобним Романом Мелодосом із використанням алфавітного акровірша (краєгранесіє), збагачений хайретизмами у VII ст. константинопольським патріархом Сергієм. Гімн містить 25 строф: вступну – проіміон, 12 довгих («ікоси»; кожен по 12 хайретизмів, експліцит «Радуйса, Невѣсто Неневѣстнаа») та 12 коротких («кондаки»; експліцит «Аллилуїа»), які чергуються; інші назви гімну: «Великий акафіст», «ікоси», «хайретизми»;

³⁶ Стосовно початкових строф акафістів надалі вживаємо як синоніми два терміни: «проіміон акафіста» та «кондак акафіста».

³⁷ Наприклад, у каталозі сучасного львівського музикознавця Юрія Ясіновського кондаки акафістів часто названі просто кондаками [184, с. 13, 227–228, 242, 251, 558–559]. Подібна неточність є в статті молодого івано-франківського медієвіста Любові Терлецької [147, с. 194]. Проіміон акафіста архістратигу Михайлу болгарського наспіву опублікований дослідницею Лідією Корній як стихира [69, с. 201–203].

• полістрофні гімни на честь Ісуса Христа, Богородиці, святих, написані в XIV – XXI ст. «на подобен» Великого акафіста (принцип «подобія» стосується радше форми, ніж змісту); їх виконання на службах *не регламентоване рубриками Типікону*, а тому вони можуть звучати як у храмі на Утрені (замість кафізм чи синаксаря після шостої пісні канону), так і в трібних чинах, келійному правилі монахів або в домашніх молитвах мирян (при підготовці до Причастя). У цих гімнах трапляються не лише хайретизми, а й вислови: «Ісусе» (акафісти Ісусу Сладчайшому, Страстям), «Прїйди, Оутешителю» (акафіст Святому Духу), «Свѣт, Свѣт, Свѣт» (акафіст Пресвятій Тройці), «Христось Воскресе» (акафіст Воскресіння Христового), «Слава» (акафісти Рїздва Христового, Богоявлення), «Христе», «Свѣт еси, Господи Боже нашъ», «Помилуй ма, Боже», «Господи Боже» та «Господи мой, Господи».

Метою цього підрозділу є вербально-текстологічний і музичний аналіз віднайдених автором кондаків седмичних акафістів за українськими й білоруськими нотолінійними Ірмологіонами другої половини XVII – середини XIX ст. Поставлено чотири *завдання*:

- 1) визначити корпус проіміонів седмичних акафістів за українськими і білоруськими нотолінійними Ірмологіонами XVII – XIX ст.;
- 2) прослідкувати історію виникнення, побутування, літургічні і поетичні особливості Великого акафіста Богородиці і його вплив на седмичні акафісти; стисло охарактеризувати ненотні джерела;
- 3) порівняти вербальні тексти окремих кондаків акафістів за нотолінійними Ірмологіонами та ненотованими Акафістниками;
- 4) проаналізувати музичні особливості (формотворчі принципи, ладоінтонаційна основа, метро-ритмічна складова) проіміона акафіста Животворному Хресту Господньому 8-го гласу болгарського наспіву і його самоподобна – кондака акафіста Богородиці.

Словесні тексти Великого акафіста записані у візантійських Ікіматаріях, Слїдуваних Псалтирях, Часословах, Мінеях Службових, Анфологіонах, Тріодіонах, Євхологіонах, нотовані – у Псалтиконах (зокрема, у Codex Ashburn-

hamensis 64 з медіавізантійськими невмами³⁸). Грецькі мелурги XIII – XIV ст. Михаїл Анеот, Іоанн Гліка, Іоанн Кукузель, Ксен Короніс, Іоанн Цакнопулос, Никифор Іфік, Іоанн Клада створили власні мелодичні версії акафіста [276]. На початок IX ст. акафіст Богородиці був перекладений латинською мовою Венеційським єпископом Христофором [211]; у цьому перекладі він досі звучить у римо-католицьких базиліках, костелах та абатствах.

У давньоруській літургичній практиці Студійської доби акафіст Богородиці містився в Кондакарях (Типографський, Погодінський) і Тріодях Постових (Орбельська, Шафарикова), Єрусалимської – у Тріодях Постових, Слідуваних Псалтирях, Часословах [100, с. 134–135], Акафістниках, Канонниках і Молитвословах. Нотовані проіміони цього акафіста записані у Кондакарях, знаменних і нотолінійних Ірмолях XVI – середини XIX ст., «Нап'ївниках» Ігнатія Полотнюка (1902) та Олександра Остгайм-Дзеровича (1959).

Це *єдиний акафіст*, виконання якого на богослужінні *регламентовано Типіконом*. За найдавнішим Уставом Константинопольської Святої Софії, Великий акафіст співали на Панніхісі Собору Богородиці (другий день Різдва Христового)³⁹, оскільки його друга половина розкриває зміст догмату Воплочення Христа. За Студійським Уставом акафіст виконували на Благовіщення, за Єрусалимським, Евергетидським – у Великий піст, на Похвалу Богородиці, за Мессінським – за кілька днів до Благовіщення [189, с. 223–224].

Акафіст Богородиці вважають найдавнішим та єдиним уставним акафістом Православної Церкви. Усі інші акафісти створено на зразок акафіста Богородиці та є, певною мірою, *паралітургичними субжанрами*.

З-поміж численних акафістів особливо виділяється акафіст Ісусу Сладчайшому («Пресладкому Імені Господа нашого Ісуса Христа»), написаний

³⁸ Кодекс видано факсимільним способом шістдесят років тому [196]. Американський музикознавець і композитор Егон Веллес здійснив дешифровку акафіста Богородиці за цим рукописом [270]. Німецький музикознавець Константин Флорос транскрибував проіміон і перший ікос цього акафіста [201]. Інший метод дешифровки (особливо щодо метро-ритмічної складової) проіміона та першого ікоса запропонував італійський музикознавець-медієвіст Джованні Марці [232].

³⁹ Це помітив український літургіст Петро Крип'якевич [226, с. 357–382], працю котрого високо оцінили медієвісти Егон Веллес, Мішель Югло, Карло де Гранде.

у XIV ст. Його особливістю є відсутність хайретизмів, замість яких повторюється слово «Ісусе» (пов'язано з практикою Ісусової молитви та ісихазмом). Високо оцінював цей твір, поряд з акафістами Пресвятій Богородиці й Пресвятій Трійці, російський теолог Олексій Лосєв, називаючи їх «видатною поезією», «проспектом десяти богословських дисертацій» [18, с. 495].

Наступні за хронологією виникнення (середина XIV ст.) – *акафісти седмичних днів*. Константинопольського патріарха Ісидора Бухіраса вважають Творцем семи акафістів: архістратигу Михаїлу, Іоанну Предтечі, Успінню Богородиці, апостолам Петру і Павлу, Собору дванадцятьох апостолів, святителю Миколаю Мир-Лікійських, Чесному Хресту Господньому. А його наступник на Константинопольському престолі – патріарх Філофей Коккін (відомий гімнограф) – доповнив седмичне коло двома акафістами: Усім святым, Живоносному Гробу та Воскресінню Христовому [66, с. 84–85].

Розквіт чернецтва на святій горі Афон у XIV ст. сприяв залученню седмичних акафістів до *щоденних монаших молитов* («іночеське келійне правило»). Згодом ці гімни почали «проникати» в добове коло богослужінь (зокрема, в Мале Повечір'я) та в трібні чини. Акафісти звершували монахи в келіях при підготовці до Святого Причастя. Традиція читання перед Причастям акафістів Ісусу Сладчайшому й Богородиці збереглася до сьогодні.

Наприкінці XIV ст., зі зміною Студійського Типікону на Єрусалимський, було здійснено *переклад акафістів* церковнослов'янською мовою. Гімни одразу стали популярними в межах Київської митрополії (не лише в монастирському середовищі, а й серед мирян). На їх зразок були створені оригінальні акафісти преподобному Сергію Радонезькому та великомучениці Варварі, згодом – деяким іншим місцевим святым.

Поширення акафістів із XIV ст. зумовило потребу виникнення універсальної *антології* для їхньої фіксації. Впродовж XV – XVI ст. викристалізувався новий тип рукописної збірки – *Акафістник*. Близько 1522 р. білорус Франциск Скорина опублікував у Малій подорожній книжиці вісім акафістів (у власній текстовій редакції): Гробу Господньому, архістратигу Михаїлу,

Іоанну Предтечі, Матері Божій, Собору апостолів, святителю та чудотворцю Миколаю, Чесному і Животворному Хресту Господньому, Пресладкому Імені Господа нашого Ісуса Христа (інша назва – Ісусу Сладчайшому). З-поміж найдавніших друкованих Акафістників Київської митрополії – видані 1625, 1629 рр. в Києво-Печерській Лаврі (містять акафісти Пресвятій Богородиці, Ісусу Сладчайшому та Успінню; другий – також акафіст святителю Миколаю), 1628 р. – у Віленському Духівському братстві (Ісусу Сладчайшому, архангелу Михаїлу, Іоанну Предтечі, Успінню, Петру і Павлу, святителю Миколаю, Хресту, Всім святым, Гробу Господньому, Богородиці)⁴⁰.

Подаємо повний *список* кондаків акафістів Богородиці, Ісусу Сладчайшому, седмичних (інципіти, експліцити, приурочення) за українськими та білоруськими нотолінійними Ірмолоями XVII – середини XIX ст.:

- Пресвятій Богородиці: інципіт «Възбранной Воеводѣ побѣдительнаа», експліцит «Радуйса, Невѣсто Неневѣстнаа»;
- Ісусу Сладчайшому (*неділя*): інципіт «Возбранный Воеводо и Господи», експліцит «Ісусе, Сине Божій, помилуй ма»;
- архангелу Михаїлу (*понеділок*)⁴¹: інципіт «Архангелу Михаилу пѣснь твореніе», експліцит «Радуйса, столпе огнеобразный»;
- пророку Іоанну Предтечі (*вівторок*): інципіт «Возбранному и теплому заступленію», експліцит «Радуйса, честный Предитече»;
- Успінню Богородиці (*середа*): інципіт «Избранной от всѣх родов», експліцит «Радуйса, Невѣсто Неневѣстнаа» (або «Радуйса, Обрадованнаа, во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаа»);
- святителю Миколаю (*четвер*): 1-й текст: інципіт «Миру всему миро многоцѣнное истѣкаа», експліцит «Радуйса, іерархом первопресто-

⁴⁰ Деякі акафісти містилися як у *службових*, так і в *келійних* книгах, зокрема, Великих Часословах (Вільно, 1629; Унів, 1681) та Молитвословах (Могилів, 1643; Чернігів, 1691; Вільно, 1693), згодом – у інших книгах, як правило, келійних (Канонники, Акафістники, Правильники тощо) [117, с. 36–38].

⁴¹ Згідно рубрик у кодексах, кондаки тижневих акафістів могли виконувати також у мінейному колі, що свідчить про їхню поліфункційність. Зокрема, кондак акафіста понеділка архангелу Михаїлу могли також співати на Собор всіх Небесних Сил (8 листопада), а проіміон акафіста вівторка пророку Іоанну Предтечі – у дні пам'яті цього святого.

дне»; 2-й текст: інципіт «Милостива Христова Божественнаго», експліцит «Радуйса, всѣмъ заступленіе»;

- Чесному Хресту (*п'ятниця*): інципіт «Возбранный Воеводо Животдавче», експліцит «Радуйса, Кресте Пречестный»;
- Всім святим (*субота*): інципіт «Всѣмъ сватымъ от вѣка благоугодившим», експліцит «Радуйтеса, райстїи жителіе».

У наведеному списку помітно, що в Ірмолях наявні два різні словесні тексти проіміона акафіста святителю Миколаю (перший більш поширений), а також два різні тексти експліцита кондака акафіста Успінню Пресвятої Богородиці (останній фіксується у рукописах і стародруках XVIII – XIX ст.).

Більшість Ірмологіонів XVII – XIX ст. містить уставний кондак – акафіста Богородиці, як правило, відразу двох наспівів: *болгарського* [70, с. 294–295] чи *сербського* [174] та одного з українських – *острозького* чи, рідше, *київського* [172]. В одному Ірмолої є цей гімн *грецького* наспіву (РНБ, Вяз.Ф.28, арк. 208–209, опублікований Любов'ю Терлецькою [147, с. 191–193]).

Для вербально-текстологічного порівняння подаємо два зразки кондаків седмичних акафістів за українськими Ірмолями XVII – XIX ст. та ненотованими виданнями. Розглянемо поетичні тексти проіміонів *акафістів святителю Миколаю* (другий проіміон акафіста) за «Малою подорожньою книжицею» Франциска Скорини (близько 1522 р., арк. 41зв.) і українським нотолінійним Ірмолоєм кінця XVII ст. (ЛННБ, АСП 325, арк. 346зв. – 348).

• Жадостивый Христов божественный угоднику, чудесемъ неизчерпанное море, восхваляем та любовию, Николае, ты убо яко имєа дерзновение ко Господу, оть всакихъ насъ бедъ свободи, да воспоемъ купно: *Аллилуїа*.

• Милостива Христов божественнаго оугодника, чудесем море неисчерпаемое, восхваляем та любовію свате Николае, но яко имѣя дерзновение ко Господу, от всаких нас бѣд избави, да зовем ти: *Радуйса, всѣм заступленіе*.

З-поміж редакційних відмінностей помітні, зокрема, різні експліцити. Перший – «Аллилуїа» – доксологічного змісту (прославляє Бога), споріднений з іпофонами деяких псалмів іудейського храмового та синагогального

богослужіння⁴². Другий – «Радуйся, всѣмъ заступленіе» – є хайретизмом святителю Миколаю, котрий за благочестиве життя та архіпастирську діяльність став заступником людського роду. Якщо другий має текстову подібність з Великим акафістом, то перший – більше віддалений від протографа.



Різняться між собою й окремі слова та вирази: «жадостивый» – «милостива», «свободи» – «избави», «воспоем купно» – «зовем ти». Термін «жадостивый» походить від слова «жадати» («ἐπιθυμεῖν»), тобто дуже чогось бажати; отже, святителя Миколая називають «бажаним» угодником Божим. Натомість термін «милостивый» («ἔλεος») певною мірою тотожний терміну «милосердный» («οἰκτίρμων»); так іменується людина, уподібнена Милосердному Богові. Терміни «свободи», «избави» дуже подібні за змістом; вони стосуються Бога, Котрий є Свободителем та Избавителем усіх.

Словосполучення «воспоемъ купно» перекладається як «заспіваймо разом». Подібні вирази вживаються у псалмах, зокрема, 95-му («Воспойте Господеві пѣснь нову»⁴³), рідше – у літургічних текстах (2-й тропар 3-ї пісні канону Вербної неділі: «Воспойте людіе боголѣпно въ Сіонѣ»). Термін «зовем» («κράζω») у перекладі означає «взиваємо», «виголошуємо», «викрикуємо» (зокрема, псалом 140-й: «Господи, воззвахъ къ Тебѣ, оуслыши ма»).

⁴² Часто вживаний на сторінках Біблії вислів «Хвалить Ягве» («Аллилуїа») семантично відповідає виразу «Слава Тебѣ, Боже». Зауважимо, що більшість проіміонів акафістів, згідно видання Франциска Скорини, мають експліцит «Аллилуїа», а не хайретизм.

⁴³ Пізніше став відомим латинським гімном «Cantate Domino».

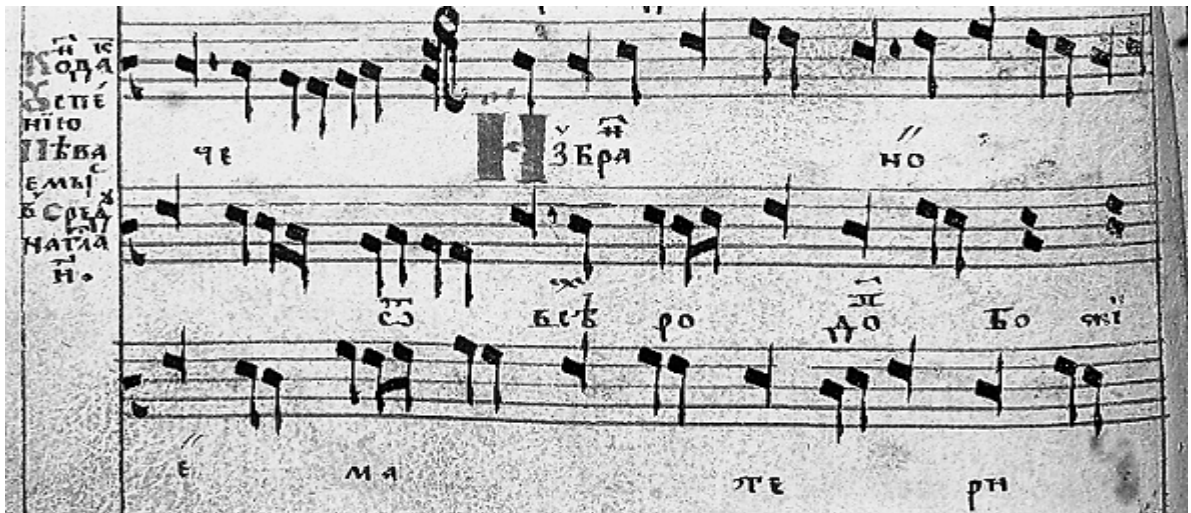
Наведемо тексти кондака *акафіста Успіння* за двома українськими Ір-молоями: 1) *кінця XVII ст.*, Галичина (ЛННБ, АСП 325, арк. 344зв.–346зв.); 2) *1852 р.*, Києво-Печерська лавра (НКПКЗ, Кн. 2087, арк. 18–18зв.):

• Избранной отъ всѣх родов Божіей Матери и Царици, восходящей отъ земля къ небесным, благодарственно пѣніе пречистому Оуспенію нынѣ *приносимъ рабы Твои, Богородице, но яко имущи державу непобѣдимую, отъ всякихъ нас бѣдъ свободы, да зовемъ Ти: Радуйсѧ, Невѣсто Неневѣстнаѧ.*

• Избранной отъ всѣх родов Божіей Матери и Царицѣ, восходящей отъ земли къ небеси, благовѣйнаѧ пѣніѧ о пречестном Твоем Оуспеніи *приносимъ рабы Твои, Богородице, рабы Твои, Богородице, Ты же яко имущаѧ побѣду надъ смертію, отъ всякихъ насъ смертоносныхъ бѣдъ свободы, да зовемъ Ти: Радуйсѧ, Обрадованнаѧ, во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаѧ.*

Експліцит першої версії («радуйсѧ, Невѣсто Неневѣстнаѧ», «Χαῖρε, Νύμφη Ἀνύμφευτε») є канонічним для даного жанру – запозиченим з уставного Великого акафіста Пресвятій Богородиці. Словосполучення «Невѣста Неневѣстнаѧ» розуміється в значенні «Діва, Котра залишилася Непорочною в шлюбі». При зіставленні помітно, що друга версія проіміона зберігає частину уставного тексту, але є більш розгорненою внаслідок повторення словосполучення «рабы Твои Богородице» (пов’язано з композиційною будовою наспіву) та об’ємнішого експліцита. Останній має пізніше походження (зафіксований у рукописах і стародруках XVIII – XIX ст.), починається зі словосполучення, яке складається з двох спільнокореневих хайретизмів («Радуйсѧ, Обрадованнаѧ»); у ньому прославляється Діва, Котра «після смерті жива» (ірмос 9-ї пісні першого канону Успіння) і завжди перебуває з усіма вірними («въ Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаѧ»).

З інших різночитань назвемо два: «благодарственно» – «благовѣйнаѧ» і «державу непобѣдимую» – «побѣду надъ смертію». Визначення «благодарственно» (від «εὐχαριστία») є давнішим від «благовѣйнаѧ» (благоговѣйнаѧ) й зустрічається первісно в проіміоні акафіста Пресвятій Богородиці. Під виразом «благовѣйнаѧ пѣніѧ» розуміють поважний, побожний спів.



Вислів «державу непобѣдимую» («κράτος ἀπρόσμάχητον») запозичено з Великого акафіста, а словосполучення «побѣду надъ смертію» є парафразом відомого виразу пасхального тропаря «Смертію смерть поправъ» («θανάτω θάνατον πατήσας»). Адже Богородиця, подібно Ісусові Христу, Своєю смертю здолала смерть і досягнула безсмертя («ἀθάνατος»).

Визначальною особливістю *музичного виконання* українських і білоруських проіміонів седмичних акафістів є їхнє *розспівування «на подобен»* проіміона акафіста Богородиці *болгарського наспіву*, наявного в переважній більшості нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI – XIX ст. Єдиний виняток, мабуть, становлять кондаки акафіста Успінню (ймовірно, лаврського наспіву) з двох нотолінійних Ірмолоїв Успенської Києво-Печерської лаври, створених 1852 р. уставщиком ієромонахом Модестом і послушником Іаннуарієм Салухою (НКПКЗ, Кн. 2084, арк. 18–18зв.; НКПКЗ, Кн. 2087, арк. 18–18зв.).

Принципи музичного формотворення «Възбранной Воеводѣ» розглядали Олександра Цалай-Якименко, Лідія Корній, Олена Шевчук і Любов Терлецька, але його *загальну композицію* не можна вважати чітко визначеною. Так, Олександра Цалай-Якименко називає кодою кондака *потрійний («трегубий»)* приспів «Аллилуїа», який за музичним матеріалом є продовженням кондака [166, с. 186–187], проте він, за літургічними вказівками, не входить до складу проіміона, а виконується після наступних кондаків акафіста.

Самоподібний кондак Богородиці 8-го гласу болгарського наспіву має форму з кількох мелодичних рядків – AA₁BB₁V₂C, що складають три розділи.

У музикознавчих працях викладено різні підходи до встановлення меж між розділами семантичної й музичної форми, що потребує окремого дослідження. У межах кожного рядка можна умовно виділити від трьох до п'яти побудов: *A – abc*, *B – defde*, *C – ggikl*. Детальна формула конструкції цього проміона прояснює риси тричастинності в кожному мелорядку – «розімкненої» (в синтагмі *A*) або «замкненої» (*B*): *abc abc defde defde defde ggikl*. Подаємо початок цього гімну (за публікацією Ол. Шевчук [174]):

Воз-бран - но - ни бо - е - во - дѣ
 по - ве - ди - тел - на - ѿ
 па - ко - ни - зба - вѣ - ше - сѧ отъ злѣхъ
 бла - го - да - рств - вен - на - ѿ
 по - снѣ - сѣ емъ ти ра - ви тво - и
 Бо - го - ро - ди - це
 но ѿ - ко - ни - мѡ - щнѣ дер - жа - вѣ
 не - по - вѣ - ди - мѡ - ю
 отъ всѧ - злѣхъ ѡ ѡбъдѣ сво - бо - ди

У різних писемних версіях гімну повторність мелодичних рядків трапляється не лише варіантна, а й точна. Принцип буквальної повторності проявляється і на рівні мелорядків, і на рівні окремих мелодичних фраз чи мотивів. Важливо, що за принципами формотворення й мелодичного розвитку кондак акафіста Пресвятій Богородиці болгарського наспіву ближчий до неосмогласних піснеспівів Обихода, ніж до гласових піснеспівів Октоїха (переважає рядковий принцип побудови над поспівковим). Це, мабуть, пояснюється його поліфункційністю: це проміон Великого акафіста, кондак Благовіщення і Похвали Пресвятої Богородиці.

У ладовій основі гімну переважає мажорний нахил, з опорою на чотири тони: c_1, e_1, f_1, g_1 (фіналіс c_1). На прикладі цього піснеспіву можна побачити певну стадію переходу від модального типу мислення до тонального. Мелодія розвивається в межах нони ($g - a_1$); для неї характерний плавний поступеневий рух за винятком кількох стрибків у висхідному напрямку в межах квінти чи кварта (як правило, із заповненням нисхідними ходами), а також наявність кількох секвенцій і мелізматичних розспівів.

Метрична структура проіміона Великого акафіста Пресвятій Богородиці болгарського наспіву тяжіє до класичних принципів квадратності (тут спостерігаємо перехід до акцентного типу метрики й тактової системи). За винятком небагатьох геміол, які суттєво не впливають на загальний контекст піснеспіву, метрична пульсація ведеться цілими тривалостями. З ритмічних тривалостей найчастіше використовуються четвертні і половинні (рідше – восьмі та цілі); подекуди трапляється пунктирний ритм (четвертна з крапкою й восьма). Більшість метричних стоп – хореїчної природи.

Загальна музична форма кондаків акафістів болгарського наспіву, створених за моделлю кондака Богородиці, ідентична: $AA_1BB_1V_2C$. Виняток становлять віднайдені проіміони трьох акафістів, а саме:

- Успінню «Избранной отъ всѣхъ родовъ» ($AA_1BB_1V_2V_3C$);
- Хресту «Возбранный Воеводо Животдавче» ($AA_1VA_2V_1V_2C$);
- Усім святим «Всѣмъ сватымъ отъ вѣка» (AA_1BB_1C).

Музичні розділи проіміонів акафістів, як правило, сходяться з вербально-поетичними, утім, смислові клаузули словесного тексту не завжди марковано мелодичними каденційними зворотами та, навпаки, не завжди музичні каденції припадають на логічні завершення думок богословсько-поетичного тексту. На основі цих та деяких інших ознак можна стверджувати про гнучку взаємозалежність поетичного й музичного текстів.

Зупинимось на музичній характеристиці кондака акафіста *Чесному та Животворному Хресту Господньому*. Подаємо його словесний текст, поділений на вербальні рядки з відображенням відповідної музичної синтагми:

- *A* – Возбранный Воеводо, Животдавче Христе Цару;
- *A*₁ – побѣду на враги свое оружие нам;
- *B* – показаль еси на небеси превеликъ Крестъ свѣтомъ составленъ;
- *A*₂ – сего ради избавльшесѧ отъ золь благодарственно;
- *B*₁ – почитаем Крестъ Твой свѣтый,
но яко имуще его державу непобѣдимую;
- *B*₂ – отъ всѧкихъ насъ бѣдъ и страстей свободи, да зовемъ Ти:
- *C* (*Приспѣв*): Радуйсѧ, Кресте пречестный.

Початок кондака (ЛННБ, АСП 325, арк. 348):

Продемонструємо на цьому прикладі невідповідність вербальних і музичних структур. Зокрема, музичному рядкові *B*₁ відповідають два словесних, причому перший із них («почитаем Крест Твой свѣтый»), за критерієм змісту, є завершенням другого поетичного розділу, тоді як другий («но яко имуще его державу непобѣдимую») – початком третього.

На прикладі болгарського проіміона акафіста Хресту та інших кондаків седмичних акафістів, зафіксованих в Ірмолях, бачимо писемні зразки співу

«на подобен». Порівнявши вербальні й музичні тексти цих проіміонів, варто зауважити, що в мелізматичних «подобних» піснеспівах музична складова суттєво коригує поділ словесного тексту на структурні одиниці (на рівні рядків і розділів). Вочевидь, виходячи із семантичної й музичної компонент, закономірності формотворення можна визначати по-різному.

4.3. Недільні кондаки тропарного типу в співацьких антологіях Західної України XIX ст.: галицька і карпато-руська традиції

Традиція одноголосого виконання кондаків на Літургії та Утрені зберігалася на теренах Західної України здавна до XIX ст. включно, а в деяких периферійних храмах існує дотепер. XIX століття позначилося поглибленням інтересу до автентичного церковного співу з боку як дяків, так і ієрархів. Активізували цей процес відкриття наприкінці XVIII ст. Львівської уніатської духовної семінарії і Ставропігійського інституту, згодом – Перемишльського дяко-вчительського інституту [185], дяківської школи у Станіславові [26], інших духовних священицьких і дяківських навчальних установ. У другій половині XIX ст. продовжували складати невеличкі навчальні посібники з церковного співу, зокрема, «Алфавіт ірмологісанія» Симеона Рибача (ЛННБ, МВ 28, арк. 1зв. – 4зв.: вкл.), «Наука ірмологічного співу» Петра Любовича (ЛННБ, НД 204/2), «Наука о сольках» Порфирія Бажанського (ЛННБ, НД 204), «Наука о церковном пѣніи» Дмитра Якубовича (ЛННБ, НД 207) [27].

Поряд з історичними й теоретичними працями з'явилися нотовані співацькі антології під різними назвами: «*Гласопѣснецъ*» (рукописи: 1839 р., ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782; 2-ї чверті XIX ст., НМЛ, F 663; друки: Львів, 1847, 1870, 1894⁴⁴, 1905; Рим, 1881, 1951; Вінніпег, 1955; Івано-Франківськ, 1999),

⁴⁴ Упорядником цього «Гласопѣснця» є уніатський священик, професор літургічних наук і церковного співу Львівської духовної семінарії, автор «Типіка» Української Греко-Католицької Церкви Ісидор Дольницький (1830–1924) [187]. Оскільки книгу адресовано учням Львівської Ставропігійської бурси, то у передмові викладено загальні правила мододійного співу (в ключі «С»), зокрема, щодо висоти й тривалості нот. Автор провів чітку диференціацію між трьома основними типами сучасного йому богослужбового співу: григоріанським, ірмолойним і фігуральним (партесним). До першої частини антології ввійш-

«*Напѣвникъ Церковный*» (Перемишль, 1902; Рим, 1952, 1959) та «*Простопѣніе*» (Унгвар, 1906; Мукачево, 1930; Вілкс-Бері, 1925; Загреб, 1944; Пряшів, 1948; Пряшів, 1978 – під назвою «Пѣснословъ»; Пітсбург, 1982). Вочевидь, вони були зручними для практичного вжитку і тому їх видання тривало і в ХХ ст., що розширює базу текстологічних порівнянь і дає можливість виявлення ступеня тяглості співацьких традицій.

Відповідно до походження класифікуємо ці збірники за двома західноукраїнськими локальними традиціями: *галицька*: «Гласопѣснці» і «Напѣвники»; *карпато-руська*: «Церковное Простопѣніе».

Окремим виданням є «*Псалтихія или Пѣснословъ*» (Львів, 1896), укладена кліриком Львівського храму святого Георгія Побідоносця ієромонахом Євгенієм-Еммануїлом Воробкевичем⁴⁵, яка має оригінальний зміст і структуру. Позаяк цей збірник не містить кондаків, далі його не розглядаємо.

4.3.1. Галицька традиція. В аспекті хронології її представлено першими в Західній Україні рукописними нотованими збірниками *не* ірмолойного типу – «Гласопѣснцями» (на сьогодні відомо про два рукописні їх примірники: ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782; НМЛ, F 663). Вони включали обмежений репертуар гімнографічних творів: прокимни, тропарі та деякі кондаки недільні восьми гласів, подобні стихирам, вибрані піснеспіви тріодного кола, «Всенощного Бдѣнія», Літургії Іоанна Златоуста і Василя Великого.

Друковані «Гласопѣснці» (зокрема, 1847, 1894 рр.) також могли містити сідальни, степенні антифони, ірмоси, догматики, незмінні піснеспіви Повечір'я, Літургії Григорія Двоєслова. Рукописні «Гласопѣснці» нотовано «київською» п'ятилінійною *квадратною* нотацією, друковані – *ромбічною*, аналогічною західноєвропейській пізній мензуральній.

ли зразки осмогласних наспівів, котрі упорядник поділив на три групи: 1) піснеспіви тропарного типу (тропарі, кондаки, сідальни, степенні антифони, ірмоси); 2) піснеспіви стихирного типу (самогласні, подобні, болгарські стихирини, догматики); 3) прокимни (Утрені, Літургії). До другої частини включено незмінні частини Вечірні, Повечір'я, Утрені, Літургій Іоанна Златоуста, Василя Великого та Передосвячених Дарів, змінні піснеспіви Тріодей Постової та Цвітної, деякі піснеспіви требних чинопослідувань.

⁴⁵ Син знаного українського композитора, письменника, архіпресвітера-ставрофора Румунської Православної Церкви Ісидора Воробкевича (1836–1903).

Значно подібний до «Гласопѣсниців» за змістовим наповненням і музичною стилістикою «Напѣвникъ Церковный» Ігнатія Полотнюка (Перемишль, 1902)⁴⁶, до якого увійшла більшість піснеспівів Вечірні, Утрені, окремі піснеспіви Тріоді Постової та Цвітної. З-поміж осмогласних жанрів тут представлено подібні стихирам (руського й болгарського наспівів), недільні прокимни, стихири, сідальни, тропарі, деякі кондаки. На відміну від «Гласопѣснця», «Напѣвникъ» містить «італійську» круглу нотацію.

Спільною особливістю згаданих «Гласопѣсниців» і «Напѣвника» є наявність у них недільних кондаків *3-го, 4-го, 6-го, 8-го гласів*, які мають оригінальні мелодії, *відмінні від тропарів*. Натомість кондаки *1-го, 2-го, 5-го й 7-го гласів* настановлено, відповідно до вказівок-лемм у цих збірниках, виконувати *за моделями недільних тропарів*. Це традиція пізня – вірогідно, ХІХ століття. Причина наявності у «Гласопѣснцях» і «Напѣвниках» не всіх недільних кондаків, а лише вибраних гласів, пояснюється, на нашу думку, широким використанням кондаків 3-го, 4-го, 6-го, 8-го гласів у співацькій традиції, починаючи з давньоруського часу, що відображено в давньоруських Кондакарях, українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонах, ненотованих Анфологіонах, Тріодях Постових і Цвітних⁴⁷.

Натомість, відповідно до давніх джерел – візантійських Псалтиконів і Студійського та Єрусалимського Уставів, майже всі недільні кондаки *мають*

⁴⁶ Ігнатій Полотнюк (1856–1903) – дяк із Кристинополя, Станіславова та Перемишля, учень Симеона Рибак і Тимофія Хомина [26]; засновник і редактор першого спеціалізованого дяківського журналу в Західній Україні «Дяківський Глас» [101]. Упорядник поставив перед собою три завдання: 1) зібрати та систематизувати найважливіші піснеспіви; 2) видати їх в сучасній п'ятилінійній нотації зі скрипковим ключем; 3) маркувати наголошені поетичного тексту відповідними акцентами в наспіві. Вперше аналогічні проблеми були афішовані дослідником у статті «Об однообразності церковного пѣнія», опублікованої на сторінках часопису «Дяківський Глас» [116]. Видання «Напѣвника» отримало схвальну рецензію Порфирия Бажанського (1836–1920). Тут, зокрема, була відзначена наявність у воскресних кондаках «наславників» [15].

⁴⁷ Наприклад, кондак 3-го гласу Різдва Христового «Дѣваа днесь» руського, грецького і болгарського наспівів трапляється у понад ста нотолінійних Ірмологіонах. Кондаки 4-го гласу Богоявлення «Явилса еси днесь», Воздвиження «Вознесыйса на Крестъ» і кондак 6-го гласу Вербної неділі «На Престолѣ на небеси» – у кількох десятках Ірмолоїв. Кондак 8-го гласу акафіста Богородиці «Възбранной Воеводѣ» – у більшості (майже тисяча) Ірмолоїв. Кондака Всім святам 8-го гласу в Ірмолоях допоки не знайдено.

бути розспівані за моделями не тропарів, а *мінейних* і *тріодних кондаків*. Винятком є кондак 5-го гласу, створений на модель недільного тропаря цього гласу, оскільки мелодичної моделі кондака 5-го гласу, ймовірно, не існувало.

Подаємо список і уставні вказівки щодо подібних недільних кондаків та їхніх самоподібних згідно з Єрусалимським Типіконом:

- 1-й глас – «Въскресль еси яко Богъ» («Ἐξανέστης ὡς Θεός»), подобен кондака Неділі м'ясопусної «Егда приїдеши Боже» («Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός»);
- 2-й глас – «Въскресль еси отъ Гроба» («Ἀνέστης σωτήρ ἐκ τάφου»), подобен кондака святому Симеону «Вышних ища» («Τὰ ἄνω ζητῶν τοῖς»);
- 3-й глас – «Въскресль еси днесъ» («Ἐξανέστης σήμερον ἀπὸ») подобен кондака Різдва Христового «Дѣваа днесъ» («Ἡ Παρθένος σήμερον»);
- 4-й глас – «Спасъ и Избавитель» («Ὁ Σωτήρ καὶ Ρύστις μου»), подобен кондака Хрещення Господнього «Явилса еси днесъ» («Ἐπεφάνις σήμερον»);
- 5-й глас – «Къ аду, Спасе мой» («Πρὸς τὸν Ἄδην, Σωτήρ μου»), подобен воскресного тропаря «Събзначальное Слово» («Τὸν συνάναρχον Λόγον»);
- 6-й глас – «Живоначальною дланію» («Τῆ ζωαρχικῆ παλάμῃ»), подобен кондака Вознесіння «Еже о насъ съвѣршивъ» («Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας»);
- 7-й глас – «Не ктому держава» («Ἐκ τῶν τοῦ Ἄδου»), подобен кондака Преображення «На горѣ преобразилса» («Ἐπὶ τοῦ Ὄρους μετεμορφώθης»);
- 8-й глас – «Въскресъ изъ Гроба» («Ἐξαναστάς τοῦ μνήματος»), подобен кондака Всім святим «Яко начатки естества» («Ὡς ἀρχαὸς τῆς φύσεως»).

Враховуючи вказані розбіжності в різночасових настановах (Студійська та Єрусалимська доба), вважаємо одним із завдань даного підрозділу віднайдення й характеристику тих піснеспівів, які служили моделями для західноукраїнських кондаків – тобто, *самоподібних* двох жанрів: *мінейних* і *тріодних кондаків* та недільних тропарів.

Опорні тони у віднайдених наспівах прочитуємо подвійно: за реальною тональністю нотного зразка (з двома бемолями при ключі) та згідно з традиційним «альтовим» цефаутним *ключем С* (зафіксований мелодичний рельєф прочитується без змін, але бемолі не враховуються).

Недільний кондак *1-го гласу* «Въскресл еси яко Богъ» згідно Типікону потрібно виконувати «на подобен» кондака Неділі м'ясопусної, але в «Гласопѣснях», «Напѣвниках», «Простопѣніях» у значенні моделі вказано недільний *тропар* 1-го гласу «Камени запечатану» («Τοῦ λίθου σφραγισθέντος»), котрий трапляється в багатьох нотолінійних Ірмологіонах.

Силабічний наспів недільного тропаря 1-го гласу з «Напѣвника» Ігнатія Полотнюка має діапазон малої сексти ($g - es_1$; у традиційному запису $a - f_1$). Висхідний напрям мелодії у непарних колонах пов'язаний з ключовими словами, які підкреслюють велич Бога («воскресль», «небесныѧ», «царствію»), натомість низхідний рух у парних рядках відображає проявлення Промислу Божого («даруѧй», «жизнь», «смотренію»). У звукоряді важливу роль відіграють опорні тони d_1 (тон рецитації і заключний тон непарних речень), b (завершальний), аналогами яких у традиційному запису є e_1 та c_1 :

Тропарь воскресенья Гл. 1.

Ка - ми - ни за - пе - ча - та - ны ѿ - с - дѣй* ѿ ко - нномъ
стре - гѣ - цимъ пре - чи - сто - е тѣ - ло тко - е , * во - скресъх ѣ - си

Музичну форму цього тропаря з «Гласопѣснця» Ісидора Дольницького можна визначити як $AA_1A_1A_1A_1A_1A_1B$ (варіантно повторювані рядки, «кода»). Ускладнення будови спостерігаємо в «Напѣвниках»: $ABA_1BA_1BA_1BC$. Це відображає різні місцеві версії його виконання – львівську та перемишльську; порівняно з другою перша виглядає як значно спрощена («кода» є в обох версіях). Кондаки з «Напѣвників» Полотнюка та Остгайм-Дзеровича є різними редакціями архетипу, яким вважаємо версію з «Гласопѣснця» 1894 р.

Зауважимо, що поетичний текст недільного кондака 1-го гласу є коротшим від тропаря цього гласу, а тому в ньому передбачається менше речитативних ділянок; натомість кількість мелорядків в обох тотожна.

Недільний кондак *2-го гласу* «Въскресль еси отъ Гроба», відповідно до уставних приписів, мав бути створений на зразок кондака преподобному Си-

меону. Проте в галицькій і карпато-руській традиціях його належало виконувати за моделлю недільного *тропаря* 2-го гласу «Егда снишел еси» («Ὁτε κατήλθες πρὸς τὸν θάνατον»)⁴⁸. Наспів тропаря з «Напѣвника» 1902 р. характеризується невеликим амбітусом ($a - d_1$; у традиційному запису $h - e_1$) і колоподібним рухом (з початковим висхідним кроком на терцію і заключним низхідним терцієвим «спадом»), що нагадує барокову музично-риторичну фігуру «circulation». Вірогідно, це пов'язано з «грою» слів-антиномій: «снишелъ» – «безсмертнѣй», «ада» – «блистанієм», «преисподныхъ» – «воскресиль». Основні тони – c_1 (початковий), d_1 (рецитація), a (заключний) бемолярного ключа або d_1, e_1, h у традиційному запису:



П'ятирядкова форма (за мелодичною складовою – однорядкова «серіація») зберігається в різних галицьких версіях цього тропаря, зокрема, у «Гласопѣснці» Ісидора Дольницького (AAAA₁A₂) та «Напѣвнику» Ігнатія Полотнюка (AA₁A₂A₃A₄). А в «Напѣвнику» Олександра Остгайм-Дзеровича вона спрощена до *буквального повтору* (AAAAA). Наведена версія кондака з «Напѣвника» 1902 р. є редакцією архетипу, з «Напѣвника» 1959 р. – його варіантом (відмінні лиш окремі деталі мелодії).

Згідно літургічних рубрик, недільний кондак *3-го гласу* «Въскресль еси днешь из Гроба» має розспівуватися «на подобен» кондака *Різдва Христового* «Дѣваа днешь». Як уже мовилося, його вдалося знайти в багатьох українсько-білоруських нотолінійних Ірмолоях, починаючи з кінця XVI ст.

Наспів воскресного кондака 3-го гласу з «Напѣвника» 1902 р. характеризується невеликим амбітусом у межах квати ($a - d_1$; у традиційному запи-

⁴⁸ Останній є поліфункційним і використовується в Октоїху як воскресний тропар 2-го гласу та в Тріоді – як тропар Великої суботи і Неділі жінок-мироносиць, утілюючи тему Воскресіння Христового.

су $h - e_1$); більшість фраз починається з означеної вершини. На початку рядків виразно виділяються стрибки, заповнені протилежним рухом – це інтонація висхідної квати, пов'язана з теологічним змістом кондака (дієслова «воскресль» і «возвелъ»). Важливою є роль псалмодичної рецитації тексту на звуці d_1 . У звукоряді наспіву структурно визначальну роль відіграють два опорні тони: d_1 (початок фраз і тон рецитації) та c_1 (кінцевий тон більшості колонів), тобто e_1 і d_1 у традиційному запису:



Музичну форму недільного кондака 3-го гласу з рукописного «Гласопѣснця» 1839 р. (ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782, арк. 3 зв.–4) можна визначити як $AAAA_1V$. Ця будова зберігається в більшості пізніших версій із друкованих «Гласопѣснців» і «Напѣвника» 1959 р.; частково стає спрощеною: $AAAAV$. Максимальне спрощення конструкції спостерігаємо в «Напѣвнику» 1902 р. ($AAAAA$), у якому заключний, мелодично самостійний рядок «зникає».

Важливо відзначити, що *архетипом на рівні форми* галицьких версій з «кодою» (визначеним з-поміж наявних для порівняння силабічних версій цього кондака) є самоподобен 3-го гласу невматичного типу наспіву «Дѣвал днесъ» із Межигірського монастирського київського Ірмоля: $AA_1A_2A_2A_3V$ (ІР НБУВ, Соф.112/645, арк. 188 зв.).

Натомість *архетипом* галицьких версій *на рівні мелодики* можна вважати кондак із рукописного «Гласопѣснця» 1839 р.; кондаки з інших «Гласопѣснців» – його спрощені варіанти, з «Напѣвника» 1902 р. – спрощена редакція. По відношенню один до одного кондаки з «Гласопѣснця» Дольницького й «Напѣвника» Полотнюка 1902 р. є віддаленими варіантами, створеними на основі одного мелотипу. Він, своєю чергою, дуже віддалено нагадує невматичну версію самоподобна 3-го гласу «Дѣвал днесъ» зі згаданого Межигірського Ірмоля (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 118 зв.).

Воскресний кондак *4-го гласу* «Спасъ и Избавитель мой» належить виконувати «на подобен» кондака *Богоявлення*, що підтверджується й віднайденими матеріалами. Останній трапляється в багатьох нотолінійних Ірмолоях, зокрема, у розділі «Подобнів» у 4-му гласі.

Діапазон наспіву недільного кондака 4-го гласу з «Напѣвника» Полотнюка – у межах квінти ($f - c_1$; у традиційному запису $g - d_1$). У мелодії відсутні стрибки, але у версії з «Гласопѣснця» 1894 р. наприкінці трапляється висхідний квартовий стрибок ($a - d_1$; тобто $h - e_1$) з подальшим заповненням. Опорні тони у версії з «Напѣвника» 1902 р. – a (ініціальний, фінальний, рецитація) і c_1 (рецитація), тобто h і d_1 у традиційному запису:

Кондакъ, Гласъ 4.

Воскресний кондак 4-го гласу з «Гласопѣснців» і «Напѣвників» зберігає контури наспіву моделі – кондака *Богоявлення*. Але музична форма подібного кондака відрізняється від самогласного (ABA_1C), адже має більше рядків та підлягає спрощенню на рівні мелодики (відсутня «кода»).

Архетипом для пізніших версій вважаємо кондак 4-го гласу з рукописного «Гласопѣснця» 1839 р. (ІЛ НАНУ, ф. 3, 4782, арк. 4 – 4зв.), який має шестирядкову форму – ABA_1B_1 . Подібна структура спостерігається у версіях із «Гласопѣснців» 1847 й 1894 р. У «Напѣвнику» 1902 р. вона більш варіабельна через незначні зміни як у першій, так і в другій синтагмах: $ABA_1B_1AB_2$. Елементи наспіву видозмінено за рахунок маркування ключових слів, а саме: висхідна інтонація на слові «воскреси», синкопа на слові «воскресе».

У порівнянні з архетипом 1839 р. версія з «Гласопѣснця» 1847 р. є варіантом, зразки з «Гласопѣснця» Ісидора Дольницького та «Напѣвників» 1902 і 1959 рр. – редакціями. Стосовно один одного, гімни з «Гласопѣснця» Ігнатія Полотнюка та «Напѣвника» Олександра Остгайм-Дзеровича є різними варіантами, з «Напѣвника» 1902 р. – іншою редакцією.

Згідно літургічних указівок, недільний кондак *5-го гласу* «Ко аду, Спасе мой» створено «на подобен» *тропаря* відповідного гласу «Собезначальное Слово» («Τὸν συνάρχον Λόγον»). У леммах давньоруських Кондакарів до цього гімну трапляється тавтологічне визначення «подобень подобникъ». Вже було зауважено, що в Анфологіонах, Тріодях Постових і Цвітних доби Єрусалимського Типікону нами не знайдено жодного кондака 5-го гласу, а тому недільний кондак 5-го гласу є унікальним піснеспівом⁴⁹.

Наспів недільного тропаря 5-го гласу з «Гласопѣснця» 1894 р. характеризується квартовим амбітусом ($c - f$; у традиційному запису $d - g$), натомість у «Напѣвнику» 1902 р. він розширений до сексти ($g - es_1$; тобто, $a - f_1$), хоча мелодія розвивається в рамках великої терції ($b - d_1$, тобто $c_1 - e_1$), зрідка охоплюючи верхню (es_1) і нижню межі (g, a). Опорними тонами наспіву версії 1902 р. є c_1 (ініціальний, речитативний), d_1 (речитативний, кінцевий у серединних побудовах), b (серединний), g (заклучний):

Тропарь воскресеня Гл. 5.

Недільний тропар 5-го гласу має шестирядкову форму з «кодою», яка ідентична в «Гласопѣснці» 1894 р. і «Напѣвнику» 1959 р. (АААААВ), але суттєво відрізняється в «Напѣвнику» Полотнюка (АВСВ₁С₁Д). Воскресний тропар із «Напѣвника» Остгайм-Дзеровича є варіантом піснеспіву з «Гласопѣснця» Дольницького, натомість недільний тропар із «Напѣвника» Полотнюка є іншою редакцією.

Недільний кондак *6-го гласу* «Живонаначальною дланію», згідно з настановами Типікону, належить виконувати за моделлю кондака Вознесіння Гос-

⁴⁹ До 5-го гласу належить відомий тропар Пасхи «Христось вѣскресе». На цей глас розспівано цикл недільних тропарів «після непорочних» («Ангельский собор»), котрі виконуються на Утрені у воскресні дні (за винятком дванадесятих Господських свят, Пасхи і Неділі апостола Фоми), а також у Лазареву та Велику суботи (ІР НБУВ, ф. І, 3367, арк. 11–12зв.; ІЛ НАНУ, ф. 3, 4779, арк. 253зв.–256).

поднього «Еже о насъ съвѣршивъ». Такий вдалося знайти в кількох українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонах XVII – XVIII ст., зокрема, у Межигірському (ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 188 – 188зв.).

Наспів недільного кондака 6-го гласу з «Напѣвника» 1902 р. охоплює амбітус у межах квати ($b - es_1$; у традиційному запису $c_1 - f_1$); усі рядки починаються з найнижчого тону. Для мелодії характерний поступеневий рух, як правило, висхідний, що пов'язано з ключовими словами поетичного тексту («воскресивъ», «воскресеніє», «Спаситель», «животъ»). Важливою є роль рецитації тексту на тоні d_1 (тобто e_1). У звукоряді визначальну роль відіграють опорні звуки: b (початковий), d_1 (тон рецитації, завершальний), c_1 (кінцевий тон серединних побудов), тобто c_1, e_1, d_1 у традиційному запису:

Кондакъ, Гласъ 6.

Жи - ко - на - чаа - но - ю дла - ні - ю, ѿ - мір - ші - ж ѿ мрач -
ныхъ ѿ - до - лій, Жи - во - да - вця ко - скри - сѣвъ всѣхъ Хри - стѣхъ

Музичну форму строфи недільного кондака 6-го гласу із «Гласопѣснців» рукописного (ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782, арк. 4 зв. – 5) та друкованого 1847 р. можна визначити як шестирядкову повторної будови: АААА₁АА₂. Така ж форма зберігається в «Гласопѣснці» 1894 р. (і «Напѣвнику» 1959 р.) – ААААА₁, а також у «Напѣвнику» 1902 р. (АА₁ААА₂А₃). Тож, аналізований подобен зберігає принципи будови свого самоподобного, кондака Вознесіння «Еже о насъ исполнивъ смотреніє» (Межигірський Ірмолой 1640-х рр., ІР НБУВ, Соф. 112/645, арк. 188–188 зв.).

Наспів недільного кондака 6-го гласу з «Гласопѣснців» і «Напѣвників» наслідує вказаний вірєць кондака з Межигірського Ірмолая. Версія з друкованого «Гласопѣснця» 1847 р. точно повторює наспів кодексу 1839 р., а ідентичні між собою версії з «Гласопѣснця» 1894 р. і «Напѣвника» 1959 р. є його варіантами. У «Напѣвнику» 1902 р. – інша редакція по відношенню до попе-

редніх версій, варіант архетипу (ІЛ НАНУ, ф. 3, 4782, арк. 4 зв.–5). Відмінності стосуються, зокрема, співвідношення вербального й музичного текстів.

Недільний кондак *7-го гласу* «Не ктому держава», згідно вказівок Типікону, потрібно виконувати за моделлю кондака Преображення, але у «Гласопѣснях», «Напѣвниках», «Простопѣніях» як модель указано *недільний тропар* 7-го гласу «Разрушил еси Крестом» («Κατέλυσας τῷ Σταυρῷ»). Останній трапляється в багатьох українських і білоруських Ірмолоях (наприклад, ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), №346п, арк. 287). Зауважимо, що 7-й глас для мінейних і тріодних кондаків загалом не характерний.

Наспів недільного тропаря 7-го гласу з «Напѣвника» 1902 р. охоплює амбітус квати з розширенням до тритону ($a - es_1$; у традиційному запису $h - f_1$), де верхній звук ужито лише в оспівувальному русі до d_1 (e_1). У першому рядку звертає на себе увагу плавний «хвилеподібний» рух, у подальших зростає роль рецитації. Важливе значення відіграють тони d_1 (ініціальний, речитация, каденція), c_1 (ініціальний у непарних побудовах), a (завершальний), тобто e_1 , d_1 та h у традиційному запису:

Тропарь воскресенья Гл. 7.

Раз - ру - ший - е - си кре - стѣмъ тво - имъ смертъ * ѿ - - вѣрзав е -

си ра - зрѣй - ни - ки рай: * ѿ - ро - но - си - цамъ плѣчъ пре - ло -

Музичну форму цього гімну з «Гласопѣснця» Дольницького і «Напѣвника» Остгайм-Дзеровича можна визначити як АВА₁В АВ. Аналогічну конструкцію має версія з «Напѣвника» Ігнатія Полотнюка: АВ АВ АВ₁. Стосовно «Гласопѣснця» 1894 р. версія з «Напѣвника» 1902 р. є редакцією (з «Напѣвника» 1959 р. – варіантом). Кондаки з «Напѣвників» є віддаленими варіантами, створеними на основі одного мелотипу.

Згідно вказівок, недільний кондак *8-го гласу* «Воскресъ изъ Гроба» належить виконувати за моделлю кондака Всім святим «Яко начатки естества». Відсутність його в українських нотолінійних Ірмолоях не дозволила порівня-

ти недільний кондак з його моделлю, через що було проведене зіставлення з іншими, поширеними кондаками 8-го гласу з Ірмолоїв (Пасхи – «Аще и въ Гробъ», Пресвятій Богородиці – «Възбранной Воеводѣ»).

Наспів недільного кондака 8-го гласу з «Напѣвника» 1902 р. характеризується обмеженим діапазоном ($a - d_1$; тобто $h - e_1$ в традиційному запису). Висхідні інтонації в межах малої терції виконують зображальну роль, будучи пов'язаними з теологічним змістом розспівуваних слів («воздвигль», «воскресиль», «воскресеніи»), симетрична низхідна інтонація виконує синтаксичну роль кадансування. Визначальну роль у наспіві відіграють три опорні тони: c_1 (ініціальний, рецитація), b (рецитація), a (фінальний) (або d_1, c_1, h):

Кондакъ Гласъ 8.

Во скрѣсѣх ѿвѣх гробъ - ва,* ѿ - мѣр - шы - а ков - дѣнѣх ѣ - сѣ,* ѿ - ѿ -
дѣ - ма ко - скрѣ - сѣнѣ ѣ - сѣ,* ѿ - ѿ - ва ли - кѣ - стѣ ко тво - ѣмѣх

Воскресний кондак 8-го гласу із двох «Гласопѣснців» (рукописного 1839 р., ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782, арк. 5 – 5зв., і друкованого 1847 р.) має форму АВАВАВАВАВ₁С. Між вербальними текстами цих зразків є редакційні відмінності: «и смерти державу стерль еси» (1839 р.) – «и Адама воскресиль еси» (1847 р.). Остання міститься в канонічному тексті Октоїха, інших літургічних книгах і зберігається в подальших «Гласопѣснях» і «Напѣвниках». Перша версія не трапляється в жодному джерелі (рукопису та друку), тому її можна вважати або помилкою переписувача, або списком чи перекладом невідомого джерела. У версії трапився й інший огріх писаря: «мертвіи концы» замість «мїрстїи концы», що свідчить про його недостатню обізнаність із канонічним текстом.

Музична форма недільного кондака 8-го гласу з «Гласопѣснця» 1894 р. (і «Напѣвника» 1959 р.) – АВАВАВАВАВС; між версіями є незначні мелодичні різночитання. Іншу редакцію форми, що відображає «зменшення» обсягів піснеспіву, знаходимо у версії з «Напѣвника» 1902 р.: АВАВАВ₁АВ₂ (виник-

ла за рахунок поєднання останніх п'яти вербальних колонів у два музичних: 2+3). Таке «стиснення» можна пояснити впливом усної традиції. (Зауважимо, що Шолотнюк, на відміну від Дольницького, записував не лише писемні зразки, а й окремі наспіви з усної практики). За мелодикою редакція 1902 р. наслідує недільний кондак 8-го гласу з «Гласопѣсниців» 1847, 1894 рр.

«Гласопѣсниці» містили й деякі *інші кондаки*, репертуар яких варіювався в кожній антології. Так, до збірника 1839 р. (ІЛ НАНУ, ф. 3, 4782) входять кондаки Різдва Христового й Богоявлення (арк. 58–58 зв.; арк. 24 зв.; останній записано в розділі «Подобнів»). До першого друкованого «Гласопѣсниця» та «Гласопѣсниця малого» включено кондак Різдва Христового «Дѣваа днесь», до примірника 1894 р. – заупокійний «Со сватыми оупокой».

До «Напѣвника» 1902 р. увійшли кондаки Великого акафіста «Възбранной Воеводѣ» 8-го гласу (з ремаркою щодо виконання в кінці Утрени) і *великого канону «Душе моа»* 6-го гласу (його наспів узято з «Богоговѣйнихъ пѣсней», Почаїв, 1806). Обидва піснеспіви мають *мелодії, не ідентичні недільним кондакам відповідних гласів*, тобто, становлять собою самостійні твори. Мелодія першого нагадує другий голос типового акордового чотириголосся чи триголосся, другого – має паралітургічну генезу:

Кондакъ въ Четвѣртокъ 5. седмици Пел. поста.
Напѣкъ ѣзъ Боговѣйныхъ Пѣсней. Почаѣвъ 1806.

Дѣ - шѣ мо - ѡ, * Дѣ - шѣ мо - ѡ ко - ста - нѣ! * ко - ста - ни! * ко -
ста - ни! * Дѣ - шѣ что спѣ - ши? * ко - ницъ при - бли - жа - ет - ся, * ѡ'

Оригінальний наспів має *кондак Пасхи «Аще и во Гробъ»* 8-го гласу з «Напѣвника» 1902 р. Його форма дещо спрощена (АВАВА₁В) порівняно з воскресним, що можна пояснити меншою кількістю поетичних колонів. За деякої інтонаційної подібності, спрощену форму (ААА₁А₂А₁В) має кондак Воскресіння «Аще и во Гробъ» із нотної книжки Івана Кипріяна «Оутрєня въ Сватую и Великую Недѣлю Пасхи» (Львів, 1883):



Аналізуючи продовження традиції, додамо, що «Напѣвник» 1959 р., крім недільних, містить 1-й і 13-й кондаки Великого акафіста, варіанти приспівів до ікосів цього ж піснеспіву, закінчення ікоса Воскресіння Христового та заупокійний кондак «Съ сватymi оупокой». Останній не зберігає оригінальної мелодії воскресного кондака 8-го гласу.

4.3.2. Карпато-руська традиція. Її представляють друковані нотні збірники з назвою «Простопѣніе», перший з яких (Унгвар (Ужгород), 1906) записаний Іоанном Бокшаєм⁵⁰ з голосу дяка Іосифа Малинича⁵¹. «Простопѣніе» стало спільною традицією для кількох греко-католицьких і деяких православних єпархій, зокрема, Мукачівської, Пряшівської, Гайдудорозької, Крижевацької; Кошицького та Празького екзархатів (а також Пітсбурзької митрополії). Подібні антології публікували в ХХ ст. і на українських землях, і поза ними: 1906 р. у Будапешті (Іоанн Бокшай)⁵², 1930 р. у Мукачево (Іоаким Хома), 1944 р. у Загребі (Інокентій Тимко). Три видання «Простопѣнія» здійснено в Пряшеві: 1948 р. (Іоанн Кочан), 1970 р. (Стефан Папп; назва «Ірмологіон»), 1978 р. (Георгій Бобак; назва «Пѣснословъ: Еіρμολόγιον»). У двох від-

Іван Кипріан (1856–1920) – греко-католицький священник, церковний і світський композитор, диригент, фольклорист, учень Анатолія Вахнянина (1841–1908), автор перших навчальних посібників з музичної грамоти і співу для початкових шкіл у Галичині.

⁵⁰ Іоанн Бокшай (1874–1940) – український і угорський композитор, випускник Будапештської консерваторії, уніатський священнослужитель, регент Ужгородського кафедрального собору, хоровий диригент, викладач духовної семінарії. Детальніше про Іоанна Бокшай див. у кандидатській дисертації та статтях Тетяни Росул.

⁵¹ Йосип Малинич (?–1910) – дяк Ужгородської катедри та вчитель Ужгородської учительської семінарії, знавець усної монодійної традиції закарпатського співу.

До «Простопѣнія» увійшли незмінні піснеспіви Вечірні, Повечір'я, Утрені та Літургій Іоанна Златоуста, Василя Великого, Передосвячених Дарів, окремих требних чинів, змінні гімни Октоїха, Анфологіону, Тріудей Постової та Цвітної.

⁵² 1925 р. у Вілкс-Беррі (Федор Рацин), 1955 р. у Пенсильванії, 1982 р. у Пітсбурзі (Андрій Сокол; самоназви «Basic Chant» та «Plain Chant»).

значених найпізніших виданнях (Стефан Папп, Георгій Бобак) бачимо застосування історичної назви «Ірмологіон» до збірника іншого типу.

Збірники карпато-руської традиції містять недільні *кондаки 3-го, 4-го, 6-го і 8-го гласів з оригінальними наспівами*, відмінними від тропарів⁵³.

Наспів воскресного тропаря *1-го гласу* з «Простоп'їня» 1906 р. має порівняно об'ємний амбітус у межах малої сексти (*fis – d₁*), де *fis* є висхідним увідним тоном до кінцевої опори *g*. Відтак основний звукоряд є пентахордом. Основна тональність соль мінор прочитується в традиційному «альтовому» ключі як «ля мінор». Мелодія розвивається плавно (за винятком стрибка на слові «слава»); для неї характерні півтонове підвищення ввідних тонів наприкінці рядків, що маркує відповідні опори (*c₁ – h – c₁; g – fis – g*). Важливою є роль псалмодичної рецитації на одному звуку – *d₁*. У звукоряді наспіву структурно визначальну роль відіграють опорні тони *d₁* (рецитація, ініціальний у серединних побудовах), *a* і *c₁* (серединні каденційні тони), *g* (ініціальний, фінальний). Через синкоповані ритми в окремих словах поетичного тексту («мірови», «Хрісте») порушена логіка наголосів.

„Тропáрь.“

Кі-ме-ни за-пе-ча-та-ну отх І-ю — дѣй, ѿ во-и нѣмъ стрѣзѣнимъ пречѣ-сто-е
тѣ-ло Тво-ѡ, вос-крѣсѣ ѡ-сѣ троїднѣвнѣй Спа-се, да-рѡвай мі-ро-ви жи́знь, се-гѡ ра́-ди си́-лы не-ві-

Музичну форму цього зразка з «Простоп'їня» 1906 р. можна визначити як $ABV_1A_2V_2CD$ (подібна форма відзначена в галицьких «Нап'ївниках»). Форму архетипу зберігає більшість версій піснеспіву з подальших видань «Простоп'їня», хоч іноді ця структура спрощується: $AA_1A_1A_2A_1A_1BC$ (подібна форма – у галицьких «Гласоп'їснях»). До прикладу, недільний тропар 1-го гласу з Львівського друкованого нотолінійного Ірмологіону 1816 р. має форму $ABV_1A_1A_2V_2A_3C$ ⁵⁴.

⁵³ У «Простоп'їнії» Кочана 1948 р. і «П'їснослові» Бобака 1978 р. викладено також наспіви кондаків 1-го, 2-го, 5-го і 7-го гласів, створених за моделями тропарів.

⁵⁴ У виданнях 1948 і 1978 рр. також подано воскресний кондак 1-го гласу, створений за моделлю тропаря. Його конструкція менш об'ємна від тропаря ($AA_1A_2A_1BC$), що

Наспів воскресного тропаря *2-го гласу* «Егда снишеть» охоплює невеликий амбітус ($a - d_1$). Для мелодії характерний висхідний рух початкових інтонацій і низхідний – завершальних, а всередині – рецитація на найвищому звуку (це споріднює карпато-руські версії з галицькими). Синкоповані ритми іноді порушують логіку наголосів поетичного тексту («Безсмертний», «взываху», «Жизнодавче»).

Визначальну роль відіграють опорні тони, зокрема, h (початковий), d_1 (речитативний) та a (заклучний). У цьому та деяких нижче наведених зразках наявність при ключі фа діезу не впливає на структуру наспіву (цей звук знаходиться поза діапазоном мелодії):

„Тропарь.“

Ег-да сни-ше-ах е-си кз смєрти, жи-во-те безсмертний, тог-да а-а оу-мертві-ах е-си ван-ста-ни-ах. Ко-жєств-а: ег-да-же и оу-мер-шы-а, отъ пре-испод-ныхъ ко-скри-сїах е-си, вс-а си-лы не-

Музичну форму недільного тропаря 2-го гласу з «Простопѣнія» 1906 р. можна визначити як AAA_1AA . Ця структура зберігається в переважній більшості версій як із карпато-руських нотованих «Простопѣній», так і з галицьких «Гласопѣснців» і «Напѣвників». Структура воскресного тропаря з Львівського друкованого Ірмоля 1816 р. – $AA_1A_2A_3A_4$ ⁵⁵.

Наспів воскресного кондака *3-го гласу* з «Простопѣнія» 1906 р. характеризується невеликим діапазоном (кварта $a - d_1$); усі музичні рядки почина-

пояснюється меншою кількістю поетичних рядків. У версії Кочана 1948 р. пропущено словосполучення «Адамъ же ликуеть» (канонічної версії тексту), а у словах «еси», «естество», «воспѣвает», «Ева», «Воскресєніє» порушено логіку наголосів поетичного тексту. Виходячи з цих зауважень, пропонований писемний зразок співу «на подобен» не можна вважати правильно виконаним. Натомість, у версії воскресного кондака 1-го гласу з «Пѣснослава» Г. Бобака логіку словесних наголосів повністю збережено.

⁵⁵ У виданнях 1948 та 1978 рр. воскресний кондак 2-го гласу «Воскрєслъ еси отъ Гроба» розспіваний за моделлю воскресного тропаря. Його об'єм більший від тропаря на один сегмент, унаслідок більшої кількості поетичних колонів. У «Простопѣнії» 1948 р. будова спрощена ($AAAAAA$), у «Піснослові» 1978 р. – більш варіабельна ($AA_1A_2A_2A_3A_1$). У збірнику 1948 р. порушено логіку наголосів деяких слів: «Спасє», «ужашєся» (у канонічному тексті «ужасєса»), «восташа», «Адамъ», «Спасє», «присно»; у версії 1978 р. цих порушень значно менше.

ються з найнижчого звуку *a*. Для мелодії характерний плавний поступеневий рух, за винятком кількох активних симетричних квартових стрибків усередині рядків ($d_1 - a - d_1$), що маркують крайні звуки діапазону і тонко відповідають теологічному наповненню інтонаційно виділених відповідних слів і словосполучень поетичного тексту («гроб» як свідок Воскресіння; «(е)си от врат (смертных)» – рішуче виведення з них, уможливлене Христом для людей; «радується» (Єва) – торжество з приводу подолання першородного гріха).

Висхідні пощаблеві музичні інтонації також пов'язані з основним богословським змістом тексту: «воскресль», «возвелъ», «ликуеть» (стосуються Воскресіння Ісуса і всезагального воскресіння померлих). Синкоповані ритми порушують логіку наголосів деяких слів («гроба», «Адамъ», «радуется», «въ купѣ», «непрестанно»). У звукоряді наспіву структурно визначальну роль відіграють опорні тони, зокрема, найнижчий *a* (початковий, каденційний) та найвищий *d_1* (тон рецитації):

Кондакъ.

По - скрѣслъ ѣ - сѣ - днѣсь ѡзъ грѣба Цѣд - ре, ѡ насъ возвелъ ѣ - сѣ ѡ вратъ смертныхъ: днѣсь ѡ - дамъ лику - етъ ѡ ра - дѣ - етъ - сѣ ѣ - ва, възвелъ - пѣ - же ѡ Про - ро - цы съ Пат - ри - ар - хи во - спѣ - ва - ютъ

Музичну форму недільного кондака 3-го гласу з «Простопѣнія» 1906 р. можна визначити як п'ятичастинну «серіацію» ($AAA_1A_1A_2$); таку ж форму містять інші зразки з карпато-руських антологій; спрощену – «Напѣвник» Полотнюка ($AAAAA$), подібну, але з «кодою» – «Гласопѣснецъ» 1904 р.

У наспіві кондака *4-го гласу* «Спас и Избавитель» із «Простопѣнія» І. Бокшая, який охоплює амбітус квінти ($g - d_1$, основний діапазон розгортання мелодії $h - d_1$), переважають низхідні інтонації, причому не лише в завершенні колонів, а й на початку. У деяких словах поетичного тексту порушено логіку наголосів («Избавитель», «гроба», «адова», «сокруши», «воскресе», «трідневен»). Роль опор у наспіві відіграють звуки *d_1* (ініціальний, речитативний), *h* (завершальний у всіх рядках):

Кондак.

Спасъ — ѿ Из-вѣ-витель мой ѿз грѣ-ва — ѿ-ки Богъ во-скри-си ѿ оубъ змино-рѣд-ны-а,
 ѿ вра-тѣ ѿ-до-ва — со-крѣ-ши, ѿ ѿ-ки Влады-ка во-скри-се — три-днѣ-внѣ.

Музична форма цього кондака 4-го гласу з «Простопѣнїя» – шестисегментна (у запису I. Бокшая останні два сегменти не розділені тактовою рисою): A/V/A₁/V/A₂V. Версії з пізніших «Простопѣнїй» наслідують конструкцію архетипу, який, своєю чергою, споріднений з версією з «Напѣвника» Ігнатія Полотнюка (ABA₁V₁AB₂).

Спорідненість галицьких і карпато-руських версій воскресного кондака 4-го гласу виявляється не лише на прикладі шестисегментної музичної форми, а й на ладово-інтонаційному рівні. Окрім конструкції, в обох зразках однакові діапазон (у межах квінти) і ладовий нахил (умовно мажорного спрямування), подібні мелодичні поспівки й ритмічні фігури. Це свідчить про їхній спільний архетип, котрий сягає значно давніших часів, ніж XIX ст.

Недільний кондак *5-го гласу* «Ко аду, Спасе мой», згідно вказівок у примітках до «Простопѣнїй», розспівано «на подобен» недільного *тропаря* цього гласу. Для мелодії квінтового діапазону ($g - d_1$) характерний плавний поступеневий рух за винятком кількох стрибків ($d_1 - a$). Зауважено порушення логіки наголосів у словах «Собезначальное», «спасеніє», «поклонимса», «благоволи», «взыти», «претерпѣти», «воскресенієм». Опорні тон: c_1 (ініціальний) і d_1 (речитативний), тобто d_1 і e_1 за альтовим ключем

Тропарь.

Го-без-на-чал-но-е Гло-во ѿ-цѣ ѿ Дѣ-хо-ви, ѿ Дѣ-вы рѣд-ше-
 е-са на спа-сі-ні-е на-ши, во-спо-и-мъ вѣр-ні-и ѿ по-кло-ним-са,

Музичну форму недільного тропаря 5-го гласу з переважної більшості «Простопѣнїй» можна визначити як AAAAAA₁. Така ж структура наявна і в версіях із галицьких «Гласопѣснця» Дольницького і «Напѣвника» Остгайм-

Дзеровича. Форма цього тропаря з Львівського друкованого Ірмологіону 1816 р. має «коду» – $AA_1A_2A_3A_4B$ ⁵⁶.

Діапазон мелодії недільного кондака *6-го гласу* «Живоначалною дла-нію» із «Простопѣнія» Іоанна Бокшая – у межах великої сексти ($b - g_1$); для неї характерні невластиві для українських наспівів висхідні інтонації по звуках мажорного тризвуку ($b - d_1 - f_1$), пов'язані з теологічним змістом ключового слова – «воскресеніє». У наспіві наявна одна висхідна квартова інтонація на слові «животъ», важлива в світлі ідеї всезагального воскресіння.

У деяких словах поетичного тексту порушено логіку наголосів («оудолій», «Хрістось», «человѣческому», «роду», «Спаситель»). Роль опор у мелодії відіграють чотири звуки: b (початковий), f_1 (речитативний), c_1 (заклучний у серединних побудовах) і d_1 (завершальний):

Кондакъ.

Жи - во - на - чал - но - ю дла - ні - ю, оу - мѣр - шы - а ѿ мрачныхъ оу - дѣ - лій, жи - зно -

дѣ - вцѣ, во - скре - сѣнъ всѣхъ Хрістѣхъ Богъ, во - скре - сѣ - ні - е по - дѣ - де че - ло - вѣ - че -

Шестирядкова музична форма воскресного кондака 6-го гласу з «Простопѣнія» 1906 р. повторної будови ($AAAAA_1$) зберігається в пізніших антологіях карпато-руської традиції. Таку ж будову спостерігаємо в галицьких нотних збірниках 2-ї чв. XIX – поч. XX ст., зокрема, «Гласопѣснці» 1894 р. (і «Напѣвнику» 1959 р.). У рукописному «Гласопѣснці» 1839 р. (ІЛ НАНУ, ф. 3, № 4782, арк. 4 зв.–5) і «Напѣвнику» 1902 р. ця конструкція виявляє мелодичну варіабельність (форма, відповідно, $AAAA_1AA_2$ та $AA_1AAA_2A_3$).

Наспів недільного тропаря *7-го гласу* «Разрушилъ еси» із «Простопѣнія» І. Бокшая охоплює амбітус сексти ($f - d_1$). Висхідні інтонації пов'язані зі словами, котрі демонструють Божу Велич («отверзльъ», «по-

⁵⁶ У «Простопѣнії» Кочана та «Пѣснослові» Бобака також подано недільний кондак 5-го гласу, створений «на подобен» недільного тропаря. Його форма в «Пѣснослові» 1978 р. така ж, як і тропаря; у «Простопѣнії» 1948 р. – більша на один музичний рядок: $AA_1A_1A_1A_1A_1A_2$. Така конструкція виникла внаслідок зовсім нелогічного поділу двох останніх рядків поетичного тексту на три музичних.

велѣль»); а низхідні на словах «мірови» і «милость» розкривають Образ Бога як Творця та Промислителя світу. Мелодична складова іноді порушує логіку наголосів у поетичному тексті («разрушилъ», «Боже», «велію», «милость»). У ладовій структурі наспіву визначальну роль відіграє кілька опорних тонів: *a*, *b* (ініціальні, серединні каденційні), *g*, *c₁* (речитативні), *f* (завершальний):

Тропарь.
mf

Ра—зру—шилъ ѳ — сѣ кри—сто—лъмъ Твоѣмъ смѣрть. Вѣ—р—залъ ѳ — сѣ ра—звѣ—жи—ни—къ рай, м—
ро — нѣ — си — ца—ма—къ плачь при — ло — жи—алъ ѳ — сѣ, и и — по — сто — ло—ма—къ про — по—

Музичну форму цього недільного тропаря 7-го гласу можна визначити як ABCBC₁D. У Львівському Ірмолої 1816 р. форма будується з меншої кількості мелорядків і демонструє типову конструкцію з «кодою» (ABA₁BA₂C)⁵⁷.

Наспів недільного кондака 8-го гласу «Воскресль изъ Гроба» з «Простопѣнія» 1906 р. має діапазон зменшеної квінти (*a* — *es₁*) — як і в тропарі 7-го гласу з «Напѣвника» Полотнюка галицької традиції, де *es₁* вжито в оспівувальному русі до вершини тетрахорду — *d₁*. Для непарних рядків характерна висхідна спрямованість, зв'язана з догматом Воскресіння («Воскресл», «воздвигл», «Воскресеніи», «востаніем»). Натомість, низхідна парних рядків пов'язана з радістю світу від Воскресіння («мірстїи концы торжествуютъ»). Музична складова іноді порушує логіку наголосів: «*еси*», Воскресені*и*», «торжествуютъ», «еже», «Твоимъ», «Многомилостиве». Основну функцію у наспіві відіграють опорні тони *a*, *d₁* (ініціальні, заключні), *c₁* (речитація):

Кондакъ.
Живо.

Гла—ва ѳ — цѣ и си—нъ, и ска—то—мъ дъ—хъ: Воск—ре—слъ изъ грѣ—ба, сѣ—мѣ—р—шъ—
а воз—двѣ—галъ ѳ — сѣ, и и — по—ма во—скр—сѣалъ ѳ — сѣ, и ѳ — ва ан—кô—гтъ

⁵⁷ У нотованих антологіях 1948 й 1978 рр. подано недільний кондак 7-го гл., створений «на подобен» недільного тропаря. У «Пѣснослові» Бобака його конструкція така сама, як і в тропарі; натомість, у «Простопѣнії» Кочана форма дещо розширена (ABCBCB₁D), за рахунок виокремлення сегменту поетичного тексту «Спасъ сущимъ вѣрѣ» в окремий мелорядок.

Музична форма цього недільного кондака 8-го гласу (АВВВВВ) зберігається в пізніших карпато-руських нотованих антологіях. Обсяги цього піснеспіву з галицьких нотних збірників дещо розширені, наприклад, у «Напѣвнику» Полотнюка АВВВВВ₁ВВ₂, у «Гласопѣснці» – АВВВВВВВВВС.

З-поміж *інших кондаків* у карпато-руських «Простопѣніях» часто трапляються пасхальний «Аще и во Гробъ», заупокійний «Со свѣтлыми оупокой» та великого канону «Душе моѣ», рідше різдвяний «Дѣва днесъ», молебні «Заступнице христїанъ», «Не имамы инѣ помощи». Окремі нотовані антології містять *приспиви* до акафіста Богородиці, акафіста Ісусу Сладчайшому, а також експліцит до кондака Великої суботи.

Кондаки «Аще и во Гробъ» і «Со свѣтлыми оупокой» є *подобнами* і зберігають оригінальний наспів *недільного кондака* 8-го гласу як самоподобна. Перший із них зберігає також його музичну форму: АВВ₁ВВ₁В. Будова заупокійного кондака, як і його загальний обсяг, такого ж типу, але менша на два мелорядки: АВВ₁В:

Кондак гл. 8.

Съ свѣ-тъ-ми оу-по-кой — Хри-сте дѣ-шѣ ра-ба тво-ѣ-го, — ѿ-дѣ-же-нствъ
(ѡ) (Ѧ)

во-лѣнь, ни пе-чаль, ни во-зды-ха-ні-ѣ, — по-жизнь без-ко-неч-на-ѣ.

Важливо, що наспіви кондаків 8-го гласу з «Простопіній» записано в різних «тональностях», що відображає їхній сакральний зміст. Пасхальний піснеспів «Аще и во Гробъ» зафіксовано великою секундою вище, ніж недільний «Воскресль из Гроба», а поховальний «Со свѣтлыми оупокой» – квартою нижче. Тобто, заупокійний кондак повинен звучати «мрачно», воскресний – «свѣтло», пасхальний – «тресвѣтло».

Відповідно до Типікону, пасхальний і заупокійний кондаки є *самогласними*, тобто, повинні мати оригінальні наспіви. Вочевидь, уставні вказівки щодо цих кондаків у західноукраїнській співацькій практиці кінця ХІХ ст. не було збережено.

Висновки до четвертого розділу

Самоподобні кондаки (також самоподобні сідальни), записи яких містяться в нотолінійних Ірмолоях, слугують *моделями для всього репертуарного масиву кондаків*, виявленого у службових ненотованих книгах.

Встановлено *три принципи розміщення* кондаків в Ірмолоях. Тут кондаки, здебільшого, концентруються в *мінейно-тріодному розділі*. Кондак нотують 1) як *окремий гімн* всередині служби свята поряд з піснеспівами інших жанрів; 2) як *месодію* в *макрожанрі* канону (після шостої пісні); 3) в *окремому розділі* Ірмолоя (разом із тропарями). Найуживаніші кондаки-моделі (Симеону Стовпнику, Воздвиження, Богородиці) почасти трапляються в *спеціальному розділі тропарних «Подобнів»*. Кондак Богородиці (спільно з проіміоном Ісусові Сладчайшому та седмичними проіміонами) зафіксований *окремо* в останній, тріодній частині Ірмологіону (зрідка в першій). Встановлення місця знаходження кондаків має значення для їх подальшого пошуку.

Чітку атрибуцію отримав репертуар *проіміонів (кондаків) седмичних акафістів* болгарського наспіву з українських і білоруських нотолінійних Ірмологіонів останньої третини XVII ст. Хоч окремі два їх зразки було опубліковано дослідницею цього наспіву Лідією Корній, нами складено повний інципітарій і експліцитарій проіміонів тижневих акафістів із вказівками на приурочення. Вони могли виконуватися не лише впродовж седмичного кола, а й нерухомого річного (мінейного), почасти рухомого (тріодного). Відзначено подвійну функціональну специфіку проіміона акафіста:

- 1) паралітургічна генеза (немає спеціальних настанов у Типіконах);
- 2) літургічне використання (наявність в українсько-білоруських Ірмолоях, починаючи з середини XVII ст., переважно із Західної України).

Перші рукописи і друковані видання Акафістників хронологічно збігаються з початком упровадження седмичних акафістів у келійний (монастирський) і храмовий (соборний, пафафіяльний) ужиток. Їх усі було створено у Візантії в XIV ст. як «подобни» найдавнішого та єдиного уставного акафіста Пресвятій Богородиці (ймовірно VI–VII ст.), який відіграв в історії гімногра-

фії фундаментальну роль. Через це увага приділяється даному гімну як взірцевому самоподобну для пізніших похідних. Окреслено історичні, літургічні, поетичні та музичні ознаки Великого акафіста, звернено увагу на регламентаційні рубрики різних Типіконів стосовно його виконання, відзначено його вплив на седмичні й деякі інші акафісти (принцип «подобія» стосується радше форми, ніж змісту, хоча прославна семантика лишається провідною).

Значна кількість вербально-текстологічних різночитань між редакціями проіміонів залежить від часу і місця переписування чи видання книги (дониконівська чи пореформена), її типології, наявності чи відсутності нотації. В окремих кондаках віднайдено різні інципіти, експліцити; почасти трапляються зміни всередині побудов, як правило, залежно від структури наспіву.

Проаналізовано формотворчі засади, ладо-інтонаційні й метро-ритмічні особливості проіміона акафіста Богородиці мелізматичного *болгарського наспіву*, дуже поширеного в україно-білоруській співацькій традиції, і кондаків седмичних акафістів, створених за його моделлю. Зауважено перевагу рядкового принципу будови над поспівковим, тяжіння до тонального мислення, акцентної метрики, тактової системи. У мелізматичних проіміонах спостерігається гнучка взаємозалежність поетичного й музичного текстів (зокрема, не завжди музичні каденції припадають на логічні завершення думок богословсько-поетичного тексту).

Крім кондака Великого акафіста, *самоподобними* моделями для розспівування багатьох текстів слугують *мінейні* й *тріодні кондаки*, які також зафіксовані в українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI – середини XIX ст. З усіх самоподобних моделей, встановлених за ненотованими книгами, в Ірмолоях наявна переважна більшість. Нами з'ясовано *репертуар самоподобних кондаків* і споріднених із ними *сідальнів* і *тропарів* (алфавітний інципітарій, гласи, приурочення) із зазначенням наспівів і рукописних джерел, в яких вони трапляються.

Між редакціями кондаків з нотолінійних Ірмологіонів різного часу існують вербально-текстологічні розбіжності (наприклад, у кондаку Різдва:

«Пресущественнаго» («τὸν ὑπερούσιον») – «Пребогатаго»; «Неприступному» («τῷ ἀπροσίτῳ») – «Неприкосновенному»). Іноді подано неправильну транслітерацію деяких слів грецького тексту, здійснену переписувачем на слух [(«кумени» – «οἰκουμένη» («вселеннѣй»), «мас» – «ἡμᾶς» («нась»), «инонда» – «ὕμνοῦντάς» («поющихъ»), «илфс» – «ἦλθες» («пришелъ»)].

Аналізуючи походження мелодій кондаків і їх кількісне співвідношення, відзначимо, що серед усіх найбільше поширення отримали *болгарські кондаки*. Часто трапляються й кондаки місцевих наспівів *українського та білоруського* походження [«Возбранной Воеводи»: *острозький, київський, межигірський, супрасльський, простий (руський)*], рідко *сербський, грецький* («Ἦ Παρθένος σήμερον», «Ἐλεφάνις σήμερον» із грецьким текстом у кириличній транслітерації). Часто кондаки виписано без атрибуції наспіву.

Переважна більшість кондаків, як правило, має мелодії *силабічного (ірмологічного), невматичного (стихирарного)* та *силабо-невматичного стилю*, іноді з вкрапленням мелізматичних зворотів у каденційних ділянках. Такі кондаки з українсько-білоруських Ірмолоїв мають ознаки, типові для тропарної групи: охоплюють обмежений амбітус, як правило, не більше септими; наспів розвивається плавно, поступенево; стрибки, переважно, заповнені рухом мелодії у протилежному напрямку. Висхідний і низхідний рух мелодії часто пов'язаний зі змістом поетичного тексту (на рівні найпростішого вияву зображального начала). Встановлення висотності опорних тонів (від двох до чотирьох) для кожного наспіву відіграє істотно важливу роль, слугуючи основою для *майбутньої реконструкції підсистеми тропарного осмогласся у наспівах силабічного та силабо-невматичного складу*.

Здійснено типологію музично-структурних ознак монострофних кондаків з українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонів і виокремлено їх типи (як без «коди», так і з «кодою»):

- односегментні (AAAAAA, AAAAAB, AAAAAAB тощо);
- багатосегментні (AABBC, AABCBC, ABACD тощо);
- «рондоподібні» (ABACADEF, ABCADCADCAE тощо).

Аналіз музичних особливостей *західноукраїнських воскресних кондаків* восьми гласів XIX ст. дозволяє чітко диференціювати *галицький* і *карпато-руський* співацькі ареали. Повсюдна активна поширеність усної практики передачі наспівів сприяла виникненню місцевих версій піснеспівів, серед яких особливо виділяються дві означені локальні традиції.

Текстова основа кондаків обох зазначених традицій є спільною (не включаючи різночитань) і становить собою канонічну нikonівську редакцію. Утім, з погляду музичної складової спостережено різницю:

- карпато-руська традиція в цілому більш архаїчна порівняно з галицькою⁵⁸ (є специфічні ладові звороти, «неправильне» узгодження вербальних і музичних акцентів: невідповідність довгих звуків наголошеним складам⁵⁹);
- галицька традиція, хоча й випереджує карпато-руську за хронологією формування нотних збірників, демонструє у низці зразків більш модерну музичну стилістику.

Щодо ритміки, тим і іншим властивий *вільний несиметричний ритм* рецитації, короткі мелодичні звороти псалмодійно-формульного типу. Помітною є спорідненість багатьох галицьких і карпато-руських версій, яка простежується на різних рівнях (ритміка, мелодика, ладова конструкція гласових опор, занотованих у різних «тональностях», форма). Це може свідчити про їхній спільний архетип, котрий сягає значно давніших часів, ніж XIX ст.

Відзначено значну подібність (хоча не тотожність) музичних форм воскресних кондаків і тропарів XIX ст. галицької і карпато-руської традицій. Їх аналіз засвідчує існування типології, спільної для тропарних жанрів, продемонстрованої вже в XVII – XVIII ст. версіями з нотолінійних Ірмолоїв:

- 1) однорядкові форми або серіації;
- 2) дворядкові форми типу «арсис – тезис»;

⁵⁸ Американськими музикознавцями-медієвістами Стефаном Рейнольдсом [246] і Джоан Роккасальво [248] висловлено тезу щодо карпато-руських піснеспівів інших жанрів про збережені в них окремі поспівкові формули малого знаменного розспіву.

⁵⁹ Подібне явище спостерігається в співі російських старообрядців (відзначили дослідники-медієвісти Тетяна Владишевська [32] та Микола Денисов [51]) на прикладі сучасного співу старообрядців (XX – початок XXI ст.).

3) строфи з «кодами» – «додатковими» одним, рідше двома мелорядками (спостерігаються у структурах з різною кількістю ключових мелорядків).

Будова зразків ХІХ ст. галицької і карпато-руської традиції кардинально різниться лише в недільному кондаку 7-го гласу «Не ктому держава». (Згідно з рубриками Типікону його належить виконувати «на подобен» кондака Преображення «На горѣ преобразилса»; натомість за ремарками у «Гласопѣснях», «Напѣвниках» і «Простопѣніях» його розспівують «на подобен» недільного тропаря 7-го гласу «Разрушилъ еси Крестомъ»). Музична форма останнього у версії з Львівського Ірмологіону 1816 р. – АВА₁ВА₂С, з «Простопѣнія» Бокшая – АВСВС₁D, з «Гласопѣснця» Дольницького – АВАВА₁В₁, з «Напѣвника» Полотнюка – АВА₁В₁АВ₂.

Симптоматично, що означені структури зберігають принципи формотворення, типові вже для ранньовізантійської доби. Прикладом слугує відомий факт, описаний у «Житії» преподобного *Авксентія Вифінського*, складеному Симеоном Метафрастом і доповненого Михаїлом Пселлом: для паломників, котрі приходили за настановами, святий Авксентій складав «тропарі з двох або трьох фраз, доволі приємні та повчальні, з дуже простою і безіскусною мелодією"» [Patrologia Graeca]. Подібні гімни, згідно з дослідженням філолога Володимира Василика, писав і преподобний Єфрем Сирін. Можна припустити, що виконання тропарних піснеспівів зберегло впродовж століть архаїчні риси, зберігаючи генетичні особливості тропаря як одного з найстарших візантійських літургічних жанрів.

Поява західноукраїнських антологій із самоназвами «Гласопѣснець», «Напѣвник», «Простопѣніє», «Пѣснословъ» мала на меті фіксацію і, значною мірою, уніфікацію існуючих наспівів місцевих традицій. Історична місія таких збірників полягала в збереженні локальних версій монодійних піснеспівів, які, певною мірою, піддавалися чужоземним впливам («ополячення» в Галичині та «мадяризація» на Закарпатті). Вони до наших днів слугують основними джерелами церковно-монодійного співу не лише в уніатських і православних парафіях України, а й у деяких єпархіях Європи та США.

ВИСНОВКИ

1) Кондак як гімнографічний жанр візантійського й слов'янського богослужіння існує понад півтори тисячі років, із них понад тисячоліття – в українській традиції. Нашу мету становив розгляд специфіки цього жанру, виявленої через комплекс взаємопов'язаних ознак, втілених на музично-стильовому рівні у церковному співі Єрусалимської епохи в межах Київської митрополії протягом півтисячі років (XV – XIX ст.).

Опрацювання *досліджень* жанрових форм *кондака* сприяло усвідомленню самотності співацького комплексу, пов'язаного з кондаком, що склався в давньоруський період. У результатах двохсотлітніх наукових студій візантійських і давньоруських нотованих джерел відображено принципи фіксації кондаків у відповідних давньоруських співацьких збірниках – *Кондакарях* – за допомогою відповідної невменної нотації (наукова назва – «*кондакарна*»). Її розробка на основі «шартрського» різновиду палеовізантійської нотації була необхідна, позаяк загальнопоширене руське знаменне письмо не мало графічних можливостей для відображення стилістики розвиненого мелізматичного *кондакарного* співу. Останній був споріднений з візантійським мелізматичним стилем Пісенного Послідування і, унаслідок інтонаційної складності, мав на Русі дуже обмежене поширення.

Давньоруська традиція Студійської епохи знайшла в Єрусалимську добу часткове продовження. Кондакар вийшов з ужитку в середині XIII ст.⁶⁰, кондакарна нотація теж припинила своє існування ще за Студійської епохи (на межі XIII – XIV ст.). Утім кондак вживався в богослужінні неперервно та має довгу історію й розгалужене літургічне використання.

У розглянутих наукових працях характеристики підлягають здебільшого *окремим жанровим ознакам* кондака, визначені вченими представниками різних наук: *зміст поетичних текстів* (філологи Ніколаос Томадакіс, Констан-

⁶⁰ Хоча дослідник Юрій Ясіновський гіпотетично вважає збірники Кондакарі прообразом українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI – середини XIX ст.

тин Трипаніс, Пауль Маас, Жозе Гродідьє де Матон), роль у ньому біблійної екзегези (медієвісти Герберт Гунгер, Крістіан Ганнік), *система подобнів* (музикознавці Крістіан Трольсгард (візантолог), Юлія Артамонова, Тетяна Владишевська). Вищим рівнем узагальнення є *класифікація* кондаків – поділ на групи, виходячи з певної ознаки: тематики (Пауль Маас), біблійної хронології та агіографії (Жозе Гродідьє де Матон); належності до службових циклів (літургіст Мігель Арранц, філологи Володимир Василик та Михайло Асмус), різновидів *музичних форм* (музиколог Константин Флорос).

Має місце певна *ізоляція* вчених за науковою спеціалізацією (і відсутність інтересу до результатів представників інших наук: філологів – до музикознавців, тих і інших – до літургістів і теологів, особливо в радянський час), що обмежує кількість ракурсів і методик аналізу кондака.

Слід відзначити помітну в працях *неповноту* характеристик таких жанрових ознак кондака: його використання в службах добового циклу за Єрусалимським Типіконом, частотність виконання, музичне формотворення. Мають місце *визнання* седмичних і святкових акафістів як паралітургічного жанру, *помилкова ідентифікація* проіміона акафіста як кондака Мінеї, *відсутність* атрибуції проіміонів акафістів як подобнів Великого акафісту (Юрій Ясіновський, Лідія Корній, Любов Терлецька).

Для формування методології *комплексного дослідження* кондака принципове значення мають праці, які більш поглиблено характеризують його специфіку на рівні *взаємодії жанрових ознак* (як правило, двох). Так, зв'язки між тематикою твору та його застосуванням у певному службовому циклі встановив Мігель Арранц, між градацією розспівності й місцем у певних службах – Наталія Заболотная, між частотністю виконання та еволюцією – Тетяна Владишевська. На стилістичних поетико-музичних ознаках давньоруського кондака, способі його виконання, системі *подобнів* концентрують увагу мовознавець Б. Успенський і музикознавець Т. Владишевська.

Висловлено окремі спостереження щодо текстової спорідненості кондаків прп. Романа Сладкопівця з піснеспівами тропарної групи (К. Трипаніс),

кондаків і сідальнів як подобнів і самоподобнів (К. Ганнік), окремих кондаків під назвою «тропар» (Г. Вольфрам) і «сідален» (К. Плетньова). Це співвідношення належало перевірити за українськими джерелами.

Найяскравішим прикладом комплексного підходу до розгляду жанру є праці німецького палеославіста і візантиніста Крістіана Ганніка – літургіста, філолога, біблеїста, музикознавця й протопсалта-практика, котрий визначив різнобічні характеристики кондака [36; 208]. Означені публікації слугують методологічним орієнтиром для виконання нашого дослідження.

2) Ознайомлення з науковою бібліографією в цілому дає уяву про кондак як історично змінний і мистецьки досконалий візантійський і давньоруський вид піснеспівів, а тому постає необхідність послідовної комплексної його характеристики та реконструкції корпусу кондаків української традиції в Єрусалимську епоху. Характеристика кондака як літургічного й музичного **жанру** полягає у визначенні *сукупності його жанрових ознак*, які складають нерозривну єдність, що по-своєму виявляється в кожному гімнографічному зразку на рівні сполучення типових та індивідуальних ознак.

Протягом тисячоліття **зміст** поетичних текстів кондаків відзначається найширшою образною амплітудою (від найдавніших біблійних до сучасних агіографічних). Так, *богословіє* кондаків Романа Мелодоса – містичне, представлене в поетизованій формі, натомість богословіє канонів Іоанна Дамаскіна, Косми Маюмського, Феодора Студита та інших гімнографів VIII – IX ст. більше відображає догматичне начало (це пов'язано з двома хвилями іконоборства та необхідністю захисту іконошанування до середини IX ст.). За семантичною насиченістю репертуар кондаків може бути порівняний з *тропарями* (найдавнішим візантійським жанром) та *стихирами*.

Ще у візантійській традиції склалися *три основні принципи літургічного використання кондака*, ключовим у якому є взаємовідношення між кондаком-монострофом і двома іншими макрожанрами, у контексті яких він переважно функціонує: як *месодія в макрожанрі канону* та як *проіміон акафісту*. Третя літургічна форма – виконання кондака як *окремого гімну*. Важливо, що

згідно з Єрусалимським Уставом один і той же кондак може застосовуватися як у першій, так і в третій формі, якщо його виконують і в каноні Утрени, і в Літургії та інших добових службах цього самого свята.

Основне місцерозташування кондака – у *каноні* – виявляє засадничий принцип літургичного взаємовідношення означених жанрів, підтверджується більшістю служб і стосується чотирьох груп зразків: *мінейних, тріодних, недільних і требних*. Виконання кондаків із перших трьох груп канонів і як окремих гімнів – на Літургії (і переважній більшості служб добового кола) – віддзеркалює молитовну необхідність кількаразового звучання кондака протягом доби. *Частотність* виконання кондака як складового елемента канону відображає періодичність використання цього макрожанру.

Кондаки як *самостійні піснеспіви* (поза каноном) представлено трьома групами: *седмичні, храмові та буденні на «Слава: І нинь»*.

Застосування кондака-монострофа як вступної частини – *проіміона* – акафіста є одним з найдавніших принципів компонування цього макрожанру, виявленого в єдиному уставному зразку – Богородиці (ймовірно, VI – VII ст.). Цей шедевр гімнографічної творчості, що має на сьогодні майже півторатисячолітню історію, зберіг вказаний принцип компонування як визначальний і взірцевий для пізніших акафістів XIV – XX ст. (Ісусу Сладчайшому, святкові, седмичні). Хоч акафісти не мають точної уставної регламентації і їх виконують в наш час подвійно (як у храмах за благословінням настоятеля, так і в чернечих келіях чи домівках мирян, на потребу), вони, фактично, є вільною частиною основних службових циклів: *мінейного, тріодного й седмичного*, оскільки приурочені до пам'ятей і дат церковного календаря. Хоча ці жанри вважають *паралітургичними*, вони трапляються в деяких *службових кодексах* XV – XX ст. – як *ненотованих* (Слідувані Псалтирі, Часослови), так і *нотованих* (Ірмолої). Важливо, що *кондаки канонів і акафістів на одні і ті ж свята є різними творами*, хоча семантично вони значною мірою подібні.

З погляду мелодики найдавніші візантійські кондаки (V – VI ст.) мали *силабічний мелос* (усного передання). Силабічну мелодику зберегла й значна

кількість розгляданих нами кондаків української традиції, зокрема, київського, грецького та інших наспівів. Серед кондаків *мелізматичного* мелосу особливо виділяються кондак Великого акафісту Богородиці та проіміони седмичних акафістів *болгарського наспіву*, написані на його *подобен*.

За співвідношенням вербального тексту й наспіву монострофні кондаки є типовим осмогласним жанром, у якому встановлена взаємозалежність трьох груп (самогласні, самоподобні, подобні). Це споріднює кондак з іншими гімнами тропарної групи: *екзапостиларіями* та *стихирами*. Спосіб виконання кондаків історично змінювався – від *респonsorного* (протопсалт – хор; Студійська епоха) до *гімнічного* (Єрусалимська). Згідно записів усної традиції ХІХ ст. псаломщика Євтимія Богданова, кондаки могли розспівно читатися, що підтверджується й сучасним побутуванням цього жанру.

Композицію кондаків розглянуто на двох рівнях: 1) будова *поетичного* тексту; 2) *музична* форма. Словесний текст кондака є строфою, яка, відповідно до семантики тексту, ділиться на три розділи: *експозиція* («предложеніє»), *розвиток* («ізоложеніє») і *підсумок* («нравственное приложеніє»). Такий поділ типовий для більшості візантійських гімнографічних жанрів. На рівні *поетико-музичної строфи* диференціюються різноманітні рядкові будови (іноді з поділом на піврядки, колони), у яких чергуються різні мелодичні синтагми, традиційно, від однієї (А) до п'яти або шести (А, В, С, D, Е, F).

Усталений комплекс жанрових ознак піснеспівів повною мірою розкривається при зверненні до якомога більшої кількості зразків багатоманітного призначення, що походять з різних часових періодів і територіальних арелів. При цьому змінюються лиш одиничні риси комплексу.

Узагальнюючи аналіз джерел, зазначимо, що кондак склався як *моностроф* уже в Студійську добу. Того часу він уже сконцентрував *більшість показових для нього жанрових рис*: семантичне поле поетичної образності, принципи літургічного вжитку та функції, відношення «текст – наспів», градації розспіваності тексту, композиційні структури. Це свідчить про *історичну стабільність комплексу жанрових рис кондака*, який зберігся за зміни Ти-

піконів. В українській традиції XV – XIX ст. основний комплекс жанрових ознак кондака залишається в цілому *стабільним*.

Натомість у Єрусалимську добу в кондаку *змінився спосіб виконання (респонсорний – гімнічним)* – тобто, від історично найдавнішого «діалогічного» принципу «протопсалт – хор» було здійснено перехід до суцільного хорового виконання кондака на кшталт гімну-тропаря. Давнє розмежування на сольну і хорову частини (відоме зі старозавітної практики) прояснювало риторичну композицію твору (заклучний приспів громади був «нравственным приложенієм»), дозволяло солісту відтворювати мелодію кондака ускладнено, з варіюванням, залучало церковну громаду до співу. Респонсорний принцип поширився в XIX ст. на виконання священиком і громадою акафістів (на це вказав псаломщик Євтимій Богданов [20]), що на новому історичному рівні підтвердило генетичний зв'язок кондака-полістрофа та акафіста.

Масштаби застосування мелізматичного розспіву тексту кондаків в Єрусалимську добу звузилися порівняно зі Студійською: він лишився типовим для одного – канонічного зразка, проіміона Великого акафіста Богородиці, виконуваного в службі Похвали Богородиці п'ятої суботи Великого посту. Проіміон Богородиці був збережений при зміні епох та відстежується вже за першими нотованими зразками українсько-білоруської сакральної монодії середини XVI ст. (знаменні) і кінця XVI ст. (нотолінійні).

3) У Студійську добу сформувався й **корпус** кондаків основних службових циклів (найдавніші тріодний і мінейний – річний – поповнилися воскресними). Студійський *репертуар* здебільшого продовжив існування в Єрусалимську добу, коли стали застосовувати також кондаки требних відправ і акафістів. Натомість репертуар нотованих кондаків у Студійську добу (Кондакарі) був значно більшим, ніж у Єрусалимську (Ірмологіони).

Реконструкція репертуару українських кондаків XV – XIX ст. передбачала виконання пошукової роботи та відновлення корпусу гімнографічних текстів різних літургічних циклів за доступними службовими джерелами (не нотовані Тріоди, Мінеї, Октоїхи, Типікони, нотолінійні українські та білору-

ські Ірмологіони кінця XVI – XIX ст., західноукраїнські співацькі антології XIX ст.) та їх унаочнення в укладених *інципітних каталогах*.

У результаті пошукової роботи з'ясовано *репертуар і складено інципітарії*, упорядковані за різними принципами: 1) хронологічний *повний* – кондаків *Тріодей* Постової і Цвітної; 2) хронологічний *частковий* – *Мінеї Святкової*; 3) гласовий інципітарій *самоподобних моделей кондаків і сідальнів* (за ненотованими джерелами); 4) алфавітний показчик мінейних і тріодних нотованих кондаків (самоподобних і самогласних) із Ірмологіонів; 5) хронологічний інципітарій проіміонів-подобнів седмичних акафістів із Ірмологіонів; 6) гласовий – недільних кондаків із західноукраїнських нотних антологій середини XIX – XX ст. (галицького і карпато-руського ареалів).

Для *тріодного циклу*, що обіймає 18 тижнів, нами встановлено 40 кондаків (підготовчих днів до Великого посту, Чотиридесятниці, Страсного тижня, Пасхи, періоду П'ятидесятниці, Неділі всіх святих). З *Анфологіону (Мінеї Святкової)* автором відібрано кондаки дванадесятих, великих і поліелейних свят. Зі статистичного аналізу ненотованих джерел було зроблено висновок, що більшість кондаків виконували «на подобен», тому одне із завдань роботи було визначене як *встановлення корпусу мелодичних моделей* – самоподобних кондаків і сідальних, що слугували взірцем для розспівування подобнів. Інципітарій віднайдених кондаків акафістів з українсько-білоруських Ірмолоїв включає 9 зразків; недільних – 8 (за числом гласів).

Найпізніше з усього корпусу кондаків в українських нотованих джерелах були зафіксовані *воскресні*. Їх містять західноукраїнські нотовані антології другої чверті XIX – XX ст.: «Гласопѣснецъ», «Напѣвник», «Простопѣніе», укладання яких мало на меті *фіксацію й уніфікацію галицьких і закарпатських місцевих наспівів* усної (частково, писемної) традиції.

4) Уставні особливості кондаків передбачають як літургічну, так і музичну інформацію. Відповідно до службових ремарок і змісту книг, окремі кондаки (Благовіщення – Похвали Богородиці, великомученику Феодору Тирону) трапляються як у мінейному, так і в тріодному колах. Натомість трьом

особливо шанованим православним святим (Григорій Палама, Марія Єгипетська, Іоанн Ліствичник), створено по два різних кондаки.

У ненотованих літургічних книгах XV – XIX ст. наведено чіткі вказівки на *гласи*. Розподіл кондаків по гласах демонструє специфічну статистику. Найбільше зразків належить до парних гласів: 2-го, 4-го та 8-го; одиничні – до 7-го: по одному кондаку Мінеї (Преображення Господнього), Тріоді Постової (Неділі Хрестопоклонної) та Октоїха (воскресний); до 5-го гласу належить єдиний кондак – воскресний Октоїха, створений за моделлю воскресного ж тропаря. Останній глас для цього жанру не типовий.

Завдяки леммам, наявним у текстах книг, було уточнене кількісне співвідношення кондаків у межах системи *самогласен – самоподобен – подобен*. Останніх виявилось найбільше: числова пропорція *тріодних* самогласних, самоподобних і подобних кондаків становить 3 : 2 : 5.

Самоподобні кондаки було зафіксовано в двох типах українських церковно-монодійних нотованих збірників: 1) Ірмологіонах і 2) галицьких і карпато-руських антологіях. Найпоширенішими моделями для створення мінейних і тріодних кондаків є кондаки преподобному Симеонові Стовпнику 2-го гласу, Різду Христовому 3-го гласу, Богоявленню та Воздвиженню Чесного Хреста 4-го гласу та з Великого акафісту Богородиці (Благовіщення) 8-го гласу. Важливо, що комплекс із трьох парних гласів (крім 6-го) – той самий, що об'єднав найбільшу кількість мінейних і тріодних кондаків.

Непересічне значення виконання *на подобен* у розгляданий період підтверджується тим, що *всі кондаки тижневих акафістів* з українських і білоруських Ірмолоїв було створено «на подобен» єдиного уставного проіміона – Великого акафіста Пресвятій Богородиці *болгарського наспіву*.

5) *Взаємодія* в межах системи осмогласся *різних жанрів тропарної генези* (тропарі, кондаки, сідальни, іпакої, богородичні, хрестобогородичні, мученичні, троїчні), яка виникла за візантійського періоду, помітна на вербально-музичному рівні (глас, система подобнів).

Гімнічне (замість давнього респонсорного) виконання строфи кондака також споріднило його з рештою жанрів тропарної групи. *Взаємодію трьох жанрів тропарного типу* детально уточнено в двох аспектах: 1) змінність жанрових назв (кондак = сідален = тропар); 2) спільні для різних жанрів мелодичні моделі (тропар як модель для сідален і кондака та навпаки).

б) Словесно-музична стилістика кондаків засвідчує різноманітність типів мелодій, будови наспівів, звуковисотних характеристик осмогласся. Проміони Великого і тижневих акафістів мають мелодії *мелізматичного стилю*, у яких помітний перехід від модального мислення до ладотонального, від «поспівковості» до рядковості, від континуальності до дискретної організації музичного руху. Натомість кондакам *силабо-невматичного стилю* (до них належить більшість мінейних і тріодних зразків) властиві архаїчніші риси (модальність, побудова строфи з поспівок чи силабічних рядків, обмежений амбітус, вільний ритм рецитації).

Найбільше спільного з канонічною системою українського Октоїха має кондак Різдва Христового «Дѣваа днесь» *київського наспіву*, відомий з нотолінійних рукописів початку XVII ст. (поспівкової будови). Силабічні кондаки *грецького наспіву* того ж часу (з грецьким текстом у кириличній транслітерації: «Н Παρθένος σήμερον» та «Ἐλεφάνης σήμερον») зберегли (як встановлено дослідниками) грецький мелос XVI ст.

Музикознавчий аналіз недільних кондаків із західноукраїнських галицьких і карпато-руських антологій XIX – початку XX ст. підтвердив тезу щодо *більшої архаїчності* карпато-руської традиції (помітна невідповідність довгих звуків наголошеним складам, специфічні ладові звороти).

7) У кондаках з україно-білоруських нотованих збірників кінця XVI – початку XX ст. трапляються такі типи *музичних форм*:

- однорядкові (одноsegmentні) або серіації (AAAAA, AAAAAA);
- дворядкові (двосegmentні) типу *арсис – тезис* (ABABABAB);
- багаторядкові (багатосegmentні) (AABBC, AABCBC, ABACD);
- «*рондоподібні*» (ABACADEF, ABCADCADCAE).

У багатьох різновидах композиційних структур спостерігається оновлення завершальної мелодичної структури – появлення «коди», іноді – двох мелодичних синтагм. Тому вирізняємо односегментні з «кодою» (ААААВ, ААААААВ) та багатосегментні з «кодою» (АВАВАВСD тощо).

Поза межами узагальнення лишилася низка спостережень і припущень, які дозволяють осмислити *перспективи дослідження*. Це віднайдені спільні риси структур візантійських і давньоукраїнських кондаків, без яких неможливо уявити генезу його музичної стилістики. Жанровий комплекс кондака демонструє спільність з іншими піснеспівами найдавнішої *тропарної групи*, з якими він споріднився в процесі історії. Потребує подальшого дослідження модифікація в наспівах кондаків традиційної поспівкової та ладової системи *Октоїха*, яка упродовж віків складала інтонаційну серцевину питомої української монодії. Врешті, допоки без роз'яснення лишився факт послідовного «оминання» 5-го гласу в історичному корпусі кондаків.

Відкритим лишається питання, чи збереглася хоча б частково *мелодична складова* давньоруських кондаків (із невменних Кондакарів XI – XIII ст.) в українських і білоруських нотолінійних Ірмолях XVI – XIX ст. і західноукраїнських нотованих антологіях XIX – XX ст. Висловлена деякими дослідниками гіпотеза стосовно *демественного* та *болгарського* співу Єрусалимської доби як продовження традиції *кондакарного* Студійської (відповідно, в російському і українському співацькому мистецтві) потребує подальшого дослідження та аргументованого підтвердження чи спростування.

Типовим наспівом для кондаків українсько-білоруської традиції є *болгарський*, яким з кінця XVI ст. розспівано тексти *тропарів, кондаків і сідальнів*. Якщо на думку Івана Вознесенського кондакарний спів знайшов продовження у болгарському, то матеріали нотолінійних Ірмолоїв підтверджують цю гіпотезу, хоча містять лиш один мелізматичний болгарський зразок кондака («Възбранной Воеводѣ») та групу похідних від нього проіміонів. Вочевидь спільним для різних етапів є *монодійний склад*, який допомагав вірним «єдиними устами та єдиним серцем славити й оспівувати» Бога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 101–114.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977.
3. Амфилохий, архимандрит. Кондакарий в греческом подлиннике XII – XIII веков по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437 с древнейшим славянским переводом кондаков и икосов, какие есть в переводе, и с приложением / Архимандрит Амфилохий (Сергиевский-Казанцев). – М. : Тип. А. В. Кудрявцевой, 1879. – 411 с.
4. Амфитеатров Я. К. Чтения о церковной словесности или гомилетика / Я. К. Амфитеатров. – К. : Тип. И. Вальнера, 1846. – Ч. I. – 300 с.
5. Антонович Д. Літери-ініціали нотного Кондакаря Імператорської Санкт-Петербурзької бібліотеки, № 32 / Дмитро Антонович // Українська музика. – Л., 1939. – Ч. 3. – С. 73–75.
6. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // Мирослав Антонович. *Musica sacra* : Збірник статей з історії української церковної музики. – Л., 1997. – С. 21–38.
7. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // Мирослав Антонович. *Musica sacra* : Збірник статей з історії української церковної музики. – Л., 1997. – С. 39–55.
8. Аріскіна Н. Походження жанру світильна та ексапостиларія: історико-літургічний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 41 : Старовинна музика: сучасний погляд. – Кн. 2 / [упор. Н. Герасимова-Персидська; ред. Ол. Шевчук] : Збірник статей. – К., 2006. – С. 151–165.
9. Арранц М. «Око церковное» : История Типикона / Михаил [Мигель] Арранц. – М., 1999. – 58 с.

10. Артамонова Ю. Модели древнерусских кондаков и стихир / Ю. Артамонова // Келдышевский сборник : Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / Сост. С. Г. Зверева. – М., 1997. – С. 73–82.
11. Артамонова Ю. В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI – XVIII веков / Ю. В. Артамонова. – Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 148 с.
12. Артамонова Ю. Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар / Юлия Артамонова // Музыкальная культура православного мира : Теория, практика. – М., 1994. – С. 142–150.
13. Асмус М. В. Преподобный Роман Сладкопевец : Кондак на брак в Кане / Диакон Михаил Асмус // Богословский сборник. – М. : Изд. ПСТБИ, 1999. – № 3. – С. 163–180.
14. Асмус М. В. Преподобный Роман Сладкопевец : Кондак на грехопадение Адама и Евы / Диакон Михаил Асмус // Богословский сборник. – М. : Издательство Православного Свято-Тихоновского богословского института, 2003. – № 11. – С. 183–206.
15. Бажанський П. Напівник Ігнатія Полотнюка, виданий у році 1902 : Критично-наукова розвідка / Порфирій Бажанський // Дяківський Глас. – Перемишль, 1904. – № 5. – С. 69–72. – № 6. – С. 90–93.
16. Безуглова И. Ф. Каноническое и индивидуальное в творчестве распевщиков XVII века (Опекаловский распев) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / И. Ф. Безуглова – Ленинград, 1982. – 18 с.
17. Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность / В. М. Беляев. – М. : Советский композитор, 1962. – 134 с.
18. Биbihин В. В. Из рассказов и бесед А. Ф. Лосева / В. В. Биbihин // Лосев А. Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Ред. А. Тахо-Годи. – СПб: Алетейя, 1997. – С. 489–526.
19. Бирчак В. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве» / В. Бирчак // Записки НТШ. – Л., 1910. – Т. 95. – С. 5–29. – Т. 96. – С. 5–32.

20. Богдановъ Е. Пособіе къ церковному чтенію, положенное для вразумительности чтенія на ноты : На основаніи обычнаго древне-церковнаго чтенія, а частію на основаніи письменныхъ памятниковъ древне-церковнаго чтенія / Е. Богдановъ, И. Лебедев. – М. : Синод. тип., 1891. – 44 с.
21. Бокшай І. Церковное Простопѣніе / Сложенное на нотахъ Іоанномъ В. Бокшай, составленное Іосифом І. Малиничъ. – [Оунгваръ, 1906]. – 191 с.
22. Бражников М. В. Благовещенский кондакаръ / М. В. Бражников. – Ленинград : Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1955. – 16 с.
23. Бражников М. В. Русская певческая палеография / М. В. Бражников; ред., примечания, вступ. статья, палеографические таблицы Н. С. Сѣрегиной. – СПб., 2002. – 296 с.
24. Бурилина Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI – XVIII в. (на материале певческой рукописной книги «Обиход») : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Е. Л. Бурилина. – Ленинград, 1984. – 21 с.
25. Бышковский С. Азбука начального учения простого нотного пения, содержащегося в Цефатном ключе / С. И. Бышковский. – М., 1772.
26. Валіхновська З. Ігнатій Полотнюк (у соту річницю від дня смерті) / Зоряна Валіхновська // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : УКУ, 2004. – Число 2. – С. 279–283.
27. Валіхновська З. О. Музично-церковна освіта Галичини Австрійської доби (1772–1918) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / З. О. Валіхновська. – Л., 2009. – 16 с.
28. Василик В. В. Происхождение канона : История, богословие, поэтика / В. В. Василик. – СПб., 2006. – 306 с.
29. Василик В. Роман Сладкопевец : Кондак Іосифу Праведному / В. В. Василик // Вестник древней истории. – М., 2008. – № 4. – С. 260–277.
30. Васильев А. А. Время жизни Романа Сладкопевца / А. А. Васильев // Византийский временник. – М., 1901. – Т. 5. – С. 435–477.

31. Васильев А. А. О греческих церковных песнопениях // А. А. Васильев // Византийский временник. – М., 1896. – Т. 1. – С. 582–633.
32. Владышевская Т. Ф. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения / Т. Ф. Владышевская. – IX Международный съезд славистов в Киеве : Доклады. – М., 1983. – 49 с.
33. Владышевская Т. Ф. Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI – XII веков / Т. Ф. Владышевская // Типографский Устав : Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века / ред. Б. А. Успенский. – Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т. 3 : Исследования. – С. 111–201.
34. Вознесенский И. И., священник. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви / Священник И. И. Вознесенский. – Вып. 2 : Нотные приложения с объяснительным текстом. – Рига, 1889.
35. Вознесенский И., прот. Церковное пение Православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным Ирмологам XVII и XVIII в. / Прот. И. И. Вознесенский. – Вып. 1 : Состав, свойство и достоинство напевов, помещенных в Юго-Западных Ирмологах. – Лейпциг : П. Юргенсон, 1898.
36. Ганнік К. Про метрику кондака / Крістіян Ганнік // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : Вид. Українського католицького університету, 2014. – Число 7. – С. 232–243.
37. Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела / Крістіян Ганнік // Καλοφωνία : Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : Вид. Львівської богословської академії, 2002. – Число 1. – С. 37–46.
38. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность, система и история / И. А. Гарднер. – М. : Изд. Православного Свято-Тихоновского богословского института, 2004. – Т. 1. – 495 с.
39. Гарднер И. А. Забытое богатство (о пении на подобен) / И. А. Гарднер // Воскресное чтение. – Варшава : Синодальная тип., 1930. – 32 с.

40. Гарднер И. А. Изображение святого Романа Сладкопевца как церковного певца / И. А. Гарднер // Православная жизнь. – Нью-Йорк; Джорданвилль, 1964. – № 10. – С. 19–24.
41. Гарднер И. А. К вопросу об исчезновении кондакарного пения / И. А. Гарднер // Православная жизнь. – Нью-Йорк; Джорданвилль, 1962. – № 5. – С. 7–17.
42. Гнатенко Л. А. Слов'янська кирилична рукописна книга XIV ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог. Кодиколого-орфографічне дослідження. Палеографічний альбом / Л. А. Гнатенко. – К., 2007. – 264 с.
43. Гнатенко Л. А. Слов'янська кирилична рукописна книга XV ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог / Л. А. Гнатенко. – К., 2003. – 194 с.
44. Голубцов А. Из чтений по церковной археологии и литургике / А. П. Голубцов. – М. : Паломник, 1996. – Ч. 2. – 286 с.
45. Горская А. К вопросу о принципах пения «на подобен» по ненотированным старопечатным книгам XVI – XVII вв. / А. М. Горская // Древнерусское песнопение : Пути во времени. – СПб., 2005. – Вып. 2. – С. 164–171.
46. Горчаков Н. Д. Об уставном и партесном церковном пении в России / Н. Д. Горчаков // Москвитянин. – М., 1841. – Ч. 5. – № 9. – С. 191–207.
47. Горчаков Н. Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства / Николай Горчаков. – М. : Тип. Губерн., 1808. – III, 40 с.
48. Гофман І. Т. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / І. Т. Гофман. – Л, 2013. – 17 с.
49. Григорьев Н. А. Историческое обозрение богослужбных книг Русской Православной Церкви / Н. А. Григорьев. – К., 1836. – 205 с.
50. Грузинцева Н. В. Стихиры-самогласны Триодного Стихираря в древнерусской рукописной традиции XII – XVII вв. : автореф. дисс. ... канд. ис-

- кусствоведения : 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Н. В. Грузинцева. – Ленинград, 1990. – 26 с.
51. Денисов Н. Г. К вопросу о соотношении письменной и устной версий песнопения в современной старообрядческой практике / Н. Г. Денисов // Гимнология / Сост. и отв. ред. И. Е. Лозовая. – М. : Изд. дом «Композитор», 2000. – Вып. 1. – Кн. 2. – С. 472–476.
 52. Дольницькій І., священник. Гласопѣснецъ, или Напѣвникъ церковный: По образу общайшему пѣнія Галицко-Рускихъ Церквей / Во видѣ сокращеннѣ состави и знаменъи Ирмологійными заосмотри священник І. Дольницькій. – Л. : Тип. Ставр. Инст. І. Пухира, 1894. – 287 с.
 53. Евгений, архимандрит. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении и особенно о пении Российской церкви / Архимандрит Евгений [Болховитинов]. – Воронеж, 1799. – 19 с.
 54. Евгений, митрополит. О русской церковной музыке / Митрополит Евгений // Отечественные записки. – СПб., 1821. – Ч. 8. – № 19. – С. 45–157.
 55. Евгений, епископ. О славянорусских типографіях / Епископ Евгений [Болховитинов] // Вѣстникъ Европы. – М., 1813. – № 14. – С. 104–129.
 56. Заболотная Н. В. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV в.: Основные типы книг в историко-функциональном аспекте / Н. В. Заболотная / Российская академия музыки им. Гнесиных.— М., 2001.— 252 с.
 57. Заболотная Н. О взаимодействии устной и письменной традиций в древнерусском певческом искусстве XI – XIV веков / Н. В. Заболотная // Музыка России: от средних веков до современности / Сост. и ред. А. А. Баева, М. Г. Арановский. – М. : «Композитор», 2004. – Вып. 1. – С. 9–20.
 58. Захарына Н. Б. Русские певческие книги : Типология, пути эволюции / Н. Б. Захарына. – Авт. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – 37 с.
 59. Зінченко В. О. Фіти Октоїха в українському церковно-монопійному співі кінця XVI – першої половини XVIII століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. О. Зінченко. – Харків, 2014. – 17 с.

60. Іванова О. А. Слов'янська кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог. Палеографічний альбом / О. А. Іванова, О. М. Гальченко, Л. А. Гнатенко. – К., 2010. – 791 с.
61. Ігнатенко Є. В. Поняття «перевод» у контексті україно-білоруського грецького «напіву» XVI – XVIII ст. / Є. В. Ігнатенко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Науковий журнал. – К., 2010. – № 3 (8). – С. 86–98.
62. Ігнатенко Є. Різдвяний кондак «по-грецьку» Ἦ Παρθένος σήμερον в українських і білоруському Ірмологіонах кінця XVI – першої половини XVII ст. / Є. Ігнатенко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 88. – Ч. 1. – С. 173–192.
63. Киприан, архимандрит. Литургика: Гимнография и Эортология / Архимандрит Киприан (Керн). – М., 1999. – 151 с.
64. Клименко Е. Кириличні співочі рукописи монодійної традиції XII – початку XX ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Кодикологічне дослідження, каталог, палеографічний альбом / Е. С. Клименко, О. М. Гальченко. – К., 2011. – 305 с.
65. Кожушний О. Преподобний Роман Солодкоспівець і візантійська гімнографія III – VIII ст. / Прот. Олег Кожушний. – К., 2009. – 263 с.
66. Козлов М., протоиерей. Акафист в истории православной гимнографии / Протоиерей Максим Козлов // Журнал Московской Патриархии. – М., 2000. – № 6. – С. 83–88.
67. Кольбух М. М. Кириличні рукописні книги у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України : Каталог / М. М. Кольбух. – Л. : Оріяна-нова, 2007. – Т. 1 : XI – XVI ст. – XLVI, 522, 24 с.
68. Коляда Е. И. Жанровая система восточнохристианской и древнерусской гимнографии: генезис, основные этапы и закономерности формирования / Е. И. Коляда // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского института. – М., 1997. – С. 228–231.

69. Корній Л. П., Дубровіна Л. А. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України кінця XVI – XVII ст. / Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна. – К., 1998. – 325 с.
70. Корній Л. П. Історія української музики / Л. П. Корній. – К., Х., Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. – 314 с.
71. Кривко Р. Н. Древнерусская версия кондака великомученику Димитрию Солунскому и её южнославянские параллели / Р. Н. Кривко // Лингвистическое источниковедение и история русского языка / Ред. А. М. Молдован, Е. А. Мишина. – М., 2011. – С. 290–335.
72. Кривко Р. Н. Кондак / Р. Н. Кривко, Е. Е. Макаров // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2015. – Т. XXXVI. – С. 586–591.
73. Кривко Р. Н. Кондакаръ / Р. Н. Кривко // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2015. – Т. XXXVI. – С. 597–598.
74. Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : Критика, история и реконструкция текстов / Roman N. Krivko // Revue des études slaves. – Paris, 2011. – Vol. 82. – № 4. – P. 715–743.
75. Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : Метрика древней церковнославянской поэзии в исследованиях XIX – XXI веков / Roman N. Krivko // Revue des études slaves. – Paris, 2011. – Vol. 82. – № 2. – P. 169–202.
76. Кривко Р. Н. Славянские Служебные Минеи как источник по византийской гимнографии / Р. Н. Кривко // Христианский Восток. – СПб.; М. : Индрик, 2013. – Т. 6 (XII). – С. 378–390.
77. Лебедева И. Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) / И. Г. Лебедева // Музыкальная культура Средневековья : Теория. Практика. Традиция :

- Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. – Ленинград, 1988. – С. 11–23.
78. Лесовиченко А. М. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба / А. М. Лесовиченко / Ред. М. А. Сапонов. – Новосибирск, 2001. – 32 с.
79. Лингас А. Византия : Церковное пение / Александр Лингас // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2004. – Т. VIII. – С. 350–359.
80. Ловягин Е. Кондак и икосы святого Романа Сладкопевца в честь святых Апостолов / Евграф Ловягин // Христианское чтение : Издание, издаваемое Санкт-Петербургской Духовной академией. – СПб., 1876. – Ч. 2. – С. 208–222.
81. Ловягин Е. И. О форме греческих церковных песнопений : Речь, произнесенная в торжественном годовичном собрании Санкт-Петербургской Духовной академии 15 февраля 1876 года / Е. И. Ловягин. – СПб. : Тип. Поповицкого и Елеонского, 1876. – 61 с.
82. Лозовая И. Е. О свидетельствах устной певческой практики в письменных источниках / И. Е. Лозовая // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад. – М. : «Московская консерватория», 2008. – С. 133–144. – [Гимнология. – Вып. 5].
83. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 393–599.
84. Людоговский Ф. Б. Рефрены кондаков в церковнославянских и греческих акафистах / Ф. Б. Людоговский // Przegląd Wshodnioeuropejski. – Olsztyn, 2014. – Том V. – Część 1. – S. 283–288.
85. Львов Ф. П. О пении в России / Ф. П. Львов. – СПб., 1834. – 74 с.
86. Майерс Г. Кондакарная нотация / Грегори Майерс // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2015. – Т. XXXVI. – С. 591–594.

87. Майерс Г. Кондакарное пение / Грегори Майерс // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2015. – Т. XXXVI. – С. 594–597.
88. Макарий, епископ. Памятники церковных древностей : Нижегородская губерния / Епископ Макарий [Миролюбов]. – СПб., 1857.
89. Мансветов И. Д. Кондакарий в греческом подлиннике XII – XIII веков по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437 архимандрита Амфилохия / И. Д. Мансветов // Прибавления к изданию творений святых отцов в русском переводе. – М., 1880. – Ч. 26. – Кн. 2. – С. 482–503.
90. Мансветов И. Д. К статье о греческом Кондакаре XII – XIII веков (Ответ архимандриту Амфилохию) / И. Д. Мансветов // Прибавления к изданию творений святых отцов в русском переводе. – М., 1880. – Ч. 26. – Кн. 4. – С. 1055–1069.
91. Мансветов И. Д. Церковный Устав (Типик), его образование и судьба в Греческой и Русской Церкви / И. Д. Мансветов. – М. : Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1885. – VI, 448 с.
92. Мартиненко О. Документи і матеріали про діяльність української музичної еміграції в Чехословаччині у фондах празьких архівів / Оксана Мартиненко // Повернення культурного надбання України : Проблеми, завдання, перспективи. – К., 1999. – Вип. 13. – С. 95–103.
93. Мартирий, архимандрит. Историческое сведение о пении Грекороссийской Церкви / Архимандрит Мартирий [Горбачевский] // Христианское чтение. – СПб., 1831. – Тетр. 42. – С. 70–106.
94. Мартирий, архимандрит. Краткие исторические сведения о песнопениях нашей Церкви / Архимандрит Мартирий [Горбачевский] // Христианское чтение. – СПб., 1831. – Тетр. 43. – С. 132–186.
95. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : Учебное пособие в двух частях / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 2014. – 632 с.
96. Металлов В. М., протоиерей. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим

- ческим данным / Протоиерей В. М. Металлов. – Записки Императорского Московского археологического института имени императора Николая II. – М., 1912. – Т. 26 – XIV, 349, 12 с.
97. Момина М. Постная и Цветная Триодь / М. А. Момина // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей. – М., 1976. – Вып. 2. – Ч. 2. – С. 389–419.
98. Момина М. А. Проблема правки славянских богослужебных гимнографических книг на Руси в XI в. / М. А. Момина // Труды Отдела древнерусской литературы. – Ленинград, 1992. – Вып. 45. – С. 200–219.
99. Момина М. А. Самоподобные песнопения (αὐτόμελα) в церковнославянских богослужебных рукописях / М. А. Момина // Русь и южные славяне / Сост. и отв. ред. В. М. Загребин. – СПб., 1998. – С. 165–176.
100. Момина М. А. Славянский перевод Ὑμνος ἀκάθιστος / М. А. Момина // Полата књигописьная. – Nijmegen, 1985. – № 14–15. – С. 132–160.
101. Мороз Л. Церковно-музична тематика на сторінках часопису «Дяківський глас» / Леся Мороз // Καλοφωνία : Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : Вид. Львівської богословської академії, 2002. – Число 1. – С. 313–316.
102. Никифорова А. Ю. Из истории Минеи в Византии : Гимнографические памятники VIII – XII веков из собрания монастыря святой Екатерины на Синае / А. Ю. Никифорова. – М., 2012. – 397 с.
103. Никифорова А. Ю. К вопросу о происхождении служебной Минеи: о структуре, составе и месяцеслове служебных Минеи IX – XII веков из библиотеки монастыря вмц. Екатерины на Синае / А. Ю. Никифорова // Материалы международной научно-богословской конференции «Россия – Афон : Тысячелетие духовного единства». – М., 2008. – С. 380–389.
104. Никифорова А. Ю. Подобны в византийской гимнографии : Этапы развития (на материале воскресных, рождественских, богоявленских песнопений) / А. Ю. Никифорова // Przegląd Wshodnioeuropejski. – Olsztyn, 2014. – Том V. – Część 1. – S. 199–212.

105. Никишов Г. А. Сравнительная палеография кондакарного письма XI – XIV вв. / Г. А. Никишов // *Musica Antiqua Europae Orientalis*. – Bydgoszcz, 1975. – *Acta scientifica*, 4. – С. 557–572.
106. Огієнко І. Пам'ятки старослов'янської мови X – XI в. : Історичний, лінгвістичний і палеографічний огляд з повною бібліографією / Іван Огієнко. – Варшава, 1929. – Ч. 1 : Пам'ятки церковно-слов'янські X – XI в. [Типографський Кондакар].
107. Описание славянских рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки / А. В. Горский, К. И. Невоструев. – М., 1917. – Отд. III: Книги богослужебные – Ч. 2. – № 522. – С. 384–388.
108. Пападопуло-Керамевс А. И. Акафист Божией Матери: Русь и патриарх Фотий / А. И. Пападопуло-Керамевс // *Византийский временник*. – СПб., 1903. – Т. 10. – С. 357–401.
109. Пападопуло-Керамевс К. И. Происхождение нотного музыкального письма у северных и южных славян по памятникам древности, преимущественно византийским / К. И. Пападопуло-Керамевс // *Вестник археологии и истории*. – СПб., 1906. – Вып. 17. – С. 134–171.
110. Пентковский А. М. Из истории литургических преобразований в Русской Церкви в третьей четверти XIV столетия (Литургические труды святителя Алексия, митрополита Киевского и всея Руси) / А. М. Пентковский // *Символ*. – Paris, 1993. – № 29. – С. 217–238.
111. Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси / А. М. Пентковский. – М. : Издательство Московской Патриархии, 2001. – 432 с.
112. Плетнёва Е. В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции (по рукописям XI – XV веков) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / Е. В. Плетнёва. – СПб., 2008. – 458 с.
113. Повесть временных лет / Подгот. текста Д. С. Лихачева; ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М.; Л., 1950. – Ч. 1. – 405 с.

114. Пожидаева Г. А. Традиция древнерусской монодии в песнопениях Типографского Устава / Г. А. Пожидаева // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. – М., 2005. – № 4 (22). – С. 80–102.
115. Полотнюкъ І., диакон. Напѣвникъ церковный : По образу пінія Галицко-Русских Церквей / Состави и знаменми нотными заосмотри Ігнатій Полотнюкъ. – Перемышль : Тип. Джулыньского, 1902. – 168 с.
116. Полотнюкъ І. Об однообразности церковного пѣнія / Ігнатій Полотнюкъ // Дяковскій Гласъ. – Станіславів, 1897. – № 1. – С. 7.
117. Попов А. В. Православные русские акафисты, изданные с благословения Святѣйшаго Синода: История их происхождения и цензуры, особенности содержания и построения / А. В. Попов. – Казань, 1903. – Т. VI. – 636 с.
118. Попов И. В. Идея обожения в древневосточной Церкви / И. В. Попов // Вопросы философии и психологии. – М., 1909. – Т. 97. – С. 165–213.
119. Портянко О. Жанр стихирі у службі руському святому / Ольга Портянко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85. – С. 108–119.
120. Преображенский А. В. Греко-русские певческие параллели XII – XIII веков / А. В. Преображенский // De musica : Временник отделения театра и истории музыки Государственного Инстута Истории Искусств. – Ленинград, 1926. – Вып. 2. – С. 60–76.
121. Преображенский А. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI – XII вв. / А. Преображенский // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 8–10. – Ст. 194–197, 229–232, 257–261.
122. Прилепа О. Богородичні в теорії богослужбових жанрів / Олеся Прилепа // Студії мистецтвознавчі : Театр, музика, кіно / гол. ред. Г. А. Скрипник. – К. : Вид. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. – Число 1. – С. 48–56.
123. Путятицька Л. Жанр стихирі у богословських та музикознавчих дослідженнях : До проблеми термінології / Людмила Путятицька // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

- К., 2013. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Л. К. Каверіної. – С. 195–206.
- 124.Путятицька О. В. Болгарський наспів і українсько-білоруська традиція церковного монодичного співу кінця XVI – XVIII ст. (джерелознавче і порівняльно-стильове дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. В. Путятицька. – К., 2009. – 251 с.
- 125.Разумовский Д. В., священник. Церковное пение в России / Священник Д. В. Разумовский. – М., 1867–1869. – Вып. 1–3. – 365 с.
- 126.Рамазанова Н. Кондак в древнерусской рукописной традиции XI – XVII века (из истории жанра) / Н. В. Рамазанова // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. – Ленинград : ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1990. – С. 12–25.
- 127.Рамазанова Н. В. Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI – XVII вв. / Н. В. Рамазанова // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры : Поэтика древнерусского певческого искусства. – Спб., 1992. С. 150–160.
- 128.Сабат П. Історія виникнення та формування богослужіння Пасхи у Київській Церкві / Петро Сабат // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л. : Вид. Українського католицького університету, 2014. – Число 7. – С. 55–67.
- 129.Савва, архимандрит. Письмо к редактору / Архимандрит Савва [Тихомиров] // Известия Отделения русского языка и словесности. – Спб., 1858. – Т. 7. – Ст. 373.
- 130.Сахно І. Л. Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі: співвідношення усної та письмової традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / І. Л. Сахно. – Харків, 2013.
- 131.Сахно И. Л. Осмысление самогласна и судьба подобна в отечественном богослужении / И. Л. Сахно // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – Х., 2011. – Вип. 32. – С. 30–40.

132. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР : XI – XIII вв. – М. : Наука, 1984.
133. Седова Р. Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси / Р. Седова // Музыкальная академия. – М., 1996. – № 1. – С. 185–187.
134. Серегина Н. С. Кондаки русским святым / Наталья Серегина // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit.* – München; Wien; Zürich : Verlag Ferdinand Schöningh, 2007. – S. 382–391.
135. Серегина Н. С. Кондаки святому Клименту : К вопросу об особенностях кондакарного музыкального формообразования / Н. С. Серегина // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад. – М. : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2008. – [Гимнология. – Вып. 5]. – С. 69–90.
136. Серегина Н. С. Песнопения русским святым : По материалам рукописной певческой книги XI – XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. С. Серегина. – СПб. : Российский институт истории искусств, 1994. – 469 с.
137. Сиротинська Н. І. Вибрані осмогласні жанри української монодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Н. І. Сиротинська. – Л., 2004. – 16 с.
138. Слышева В. И. Исследование кондакаря нотного XII в. / В. И. Слышева // Ученые записки Липецкого педагогического института. – Липецк, 1965. – Вып. 4. – С. 108–111.
139. Слышева В. И. Палеографическое описание кондакаря Троицкого / В. И. Слышева // Ученые записки Костромского педагогического института. – Кострома, 1971. – Вып. 27. – С. 107–117.
140. Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца [с примечаниями] / С. В. Смоленский. – Казань, 1888.
141. Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII – XIII века) знаменного Ирмолога / С. В. Смоленский. – Казань, 1887.

142. Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени / С. В. Смоленский // Русская музыкальная газета. – 1913. – № 44–46, 49. – Ст. 973–977, 1007–1009, 1039–1044, 1132–1136.
143. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях : Историко-палеографический очерк. / С. В. Смоленский. – Памятники древнерусской письменности и искусства. – СПб., 1901. – Т. 145. – 120 с.
144. Сорочан М., диякон. Методика аналізу степенних антифонів (на прикладі піснеспівів монастиря Глинська Пустинь кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Дияк. Максим Сорочан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2011. – Вип. 102. – С. 196–211.
145. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні / Федір Стешко // Праці Українського Високого Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі. – Прага, 1929. – Т. 1. – С. 425–440.
146. Сухомлин-Чобану І. Письменность и устные традиции в византийской музыкальной культуре / И. Сухомлин-Чобану // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 4. Музика і Біблія : Збірник наукових праць за матеріалами Міжнародної наукової конференції. – К., 1999. – С. 45–56.
147. Терлецька Л. Кондак «Взбранной Воєводі» у богослужінні Церкви східного обряду / Л. Терлецька // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 19–20. – С. 185–195.
148. Терлецька Л. Кондак «Діва днесь» в українській монодійній інтерпретації ХVІІ – ХVІІІ століть / Л. Терлецька // Молоде музикознавство : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Л. : Сполом, 2008. – С. 139–144.
149. Тихомиров Н. Б. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей ХІ – ХІІ вв., хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина / Н. Б. Тихомиров. – М., 1965. – Ч. 2 : ХІІ в. – С. 101–103, 129–136 [Погодинский Кондакаръ]. – М., 1968. – Ч. 3. : Дополнительная. – С. 98–102, 137–147 [Троицкий Кондакаръ].

150. Турилов А. А. Анфологион / А. А. Турилов, Г. Статис, С. И. Никитин // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2001. – Т. III. – С. 10–11.
151. Ундольский В. М. Замечание для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. – М. : Университетская тип., 1846. – Вып. 3. – 48 с.
152. Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник / Б. А. Успенский // Славянское языкознание / VII Международный съезд славистов : Доклады советской делегации. – М., 1973. – С. 314–346.
153. Успенский Н. Византийское пение в Киевской Руси / Н. Д. Успенский // Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, 1958 : Sonderdruck. – München : Verlag C. H. Beck, 1960. – 12 с.
154. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – Изд. 2-е. – М : Музыка, 1971. – 622 с.
155. Успенский Н. Д. Кондаки святого Романа / Н. Д. Успенский // Богословские труды. – М., 1968. – Сб. 4. – С. 191–201.
156. Успенский Н. Д. Устав пения тропарей и кондаков по входе на Литургии / Н. Д. Успенский // Православный церковный календарь на 1975 год. – М., 1974. – С. 76–80.
157. Уханова Е. В. Древнейшая русская редакция Студийского Устава : Происхождение и особенности богослужения по Типографскому списку / Е. В. Уханова // Типографский Устав : Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века / Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т. 3 : Исследования. – С. 239–253.
158. Феоктист, епископ. Опыт ирмологического пения в кратких правилах в Белгородской духовной семинарии для легчайшего оному изучения написанный / Епископ Феоктист [Мочульский]. – М., 1798.
159. Филарет, архиепископ. Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви / Архиепископ Черниговский Филарет (Гумилевский). – Изд. 3-е. – СПб. : Изд. И. Л. Тузова, 1902. – 393 с.

160. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. / Н. Ф. Финдейзен. – М.; Ленинград : Музсектор Госиздата, 1928. – Т. 1 : С древнейших времён до начала XVIII в. – 365 с.
161. Фрис В. Історія кириличної рукописної книги в Україні X – XVIII ст. / Віра Фрис. – Л., 2003. – 187 с.
162. Флоринский Н. И. История богослужбных песнопений православной католической восточной Церкви / Н. И. Флоринский. – Изд. 2-е, дополненное. – К. : Тип. Киево-Печерской Лавры, 1881. – 203, V с.
163. Фролов С. В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства / С. В. Фролов // Проблемы русского музыкальной текстологии : По памятникам русской хоровой литературы XII – XVIII вв. – Ленинград, 1983. – С. 12–47.
164. Хевсуриани Л. Иадгари / Л. Хевсуриани // Православная Энциклопедия. – М. : «Церковно-научный центр "Православная Энциклопедия"», 2009. – Т. XX. – С. 419–424.
165. Цалай-Якименко О. С. Духовні співи давньої України : Антологія / О. С. Цалай-Якименко. – К. : Музична Україна, 2000. – 219 с.
166. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття / Олександра Цалай-Якименко. – К.; Л.; Полтава, 2002. – 499 с.
167. Швец Т. В. Азматики Благовещенского кондакаря / Т. В. Швец // Греко-русские певческие параллели : К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского. – М.; СПб., 2008. – С. 100–132.
168. Швец Т. Музыкальная организация седмичного круга кафизм (по нотированным Обиходам XVII в.) / Т. В. Швец // Ежегодная богословская конференция ПСТБИ. – Материалы. – С. 400–404.
169. Шевчук О. Ю. До проблеми дослідження давньоруських богослужбно-літургічних жанрів / О. Ю. Шевчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Musicae Ars et Scientia. – К., 1999. – Вип. 6. – С. 54–65.

170. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII – XVIII ст. : автореф. дис. ... канд мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / О. Ю. Шевчук. – К., 1999. – 20 с.
171. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII – XVIII ст. : дис. ... канд мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво – К., 1999. – 225 с.
172. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVII – XVIII ст.) / О. Ю. Шевчук // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії. – К. : Київ. держ. ін-т культури, 1995. – С. 86–107.
173. Шевчук О. Ю. Псалми в українському православному монодичному співі XVII – XVIII ст. / О. Ю. Шевчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 4 : Музика і Біблія. – С. 90–107.
174. Шевчук О. Сербські і болгарські редакції південнослов'янських піснеспівів в українській і білоруській церковно-співацькій практиці XVII ст. / Олена Шевчук // Мистецтвознавчі пошуки: Збірник, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. – К., 2008. – С. 105–125.
175. Шеховцова И. Гимн и проповедь: две традиции в византийском гимнографическом искусстве / Ирина Шеховцова // Музыкальная культура Православного мира : Традиции, теория, практика. – М. : РАМ имени Гнесиных, 1994. – С. 8–33.
176. Шеховцова И. Традиции греческой риторики в византийском гимнографическом искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / И. П. Шеховцова. – М., 1997. – 20 с.
177. Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 48 с.
178. Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства / Б. А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 398 с.

179. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. В. Шип // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 16. – С. 154–177.
180. Школьник И. Византийская стихира V – XII веков (музыкальный и литургический аспекты) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / И. Г. Школьник. – М., 1994. – 27 с.
181. Школьник И. Г. Жанровая система византийской церковной музыки / И. Г. Школьник // Музыкальные жанры : История и современность / Тезисы докладов. – Горький, 1989. – С. 17–19.
182. Экономцев И., протоиерей. Исихазм и Возрождение (исихазм и проблема творчества) / Протоиерей Игорь Экономцев // Православие, Византия, Россия : Сборник статей. – Paris : Ymca-Press, 1989. – С. 203–245.
183. Ясиновський Ю. Нотний Ірмологіон як тип рукописного кодексу: питання структурної організації тексту / Юрій Ясиновський // До джерел / Adfontes : Збірник наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – К.; Л., 2004. – Т. 1. – С. 394–406.
184. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI – XVIII ст. : Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Ясиновський. – Л. : Місіонер, 1996. – 623 с.
185. Ясіновський Ю. Дяко-учительський інститут у Перемишлі / Юрій Ясіновський // Перемишль і Перемишльська земля протягом віків : Інституції. – Перемишль; Л., 2003. – Т. 3. – С. 249–259.
186. Ясіновський Ю. Ірмоси і канони в українських і білоруських нотолінійних ірмолях / Юрій Ясіновський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 15 : Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність : До 2000-ліття Християнської доби / [упор. О. Ю. Шевчук]. – К., 2001. – С. 148–159.
187. Ясіновський Ю. Отець Ісидор Дольницький і церковний спів / Юрій Ясіновський // Отець Ісидор Дольницький : Богослов, літургіст, святий. – Л. : Львівська духовна семінарія Святого Духа, 2002. – С. 119–124.

188. Antonowych M. *Ukrainische geistliche Music : Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas / M. Antonowych.* – München, 1990. – 376 S.
189. Arranz M. *Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine: Codex Messinensis Gr. 115 A. D. 1131 / Miguel Arranz.* – Romae, 1969. – 449 p.
190. Arranz M. *Romanos le Mélode / Miguel Arranz // Dictionnaire de spiritualité.* – Paris, 1988. – T. 13. – P. 898–908.
191. Bertonière G. *The Sundays of Lent in the Triodion: The Sundays without a Commemoration / Gabriel Bertonière // Orientalia Christiana Analecta.* – Roma : Pontificio Istituto Orientale, 1997. – 215 p.
192. Brock S. *From Ephrem to Romanos / Sebastian Brock // Studia Patristica.* – Oxford, 1989. – Vol. 20. – P. 139–151.
193. Brock S. *Syriac dispute poems : The various types / Sebastian Brock // Dispute poems and dialogues in the ancient and medieval Near East.* – Leuven : Peeters Press, 1991. – P. 109–119.
194. Christ W., Paranikas M. *Anthologia graeca carminum Christianorum / Wilhelm von Christ, Matthaios K. Paranikas.* – Lipsiae : B. G. Teubner, 1871. – CXLIV, 268 p.
195. Conomos D. *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycles : Liturgy and Music / D. Conomos.* – Washington, 1985.
196. *Contacarium Ashburnhamense / Ed. Carsten Hoeg.* – Monumenta Musicae Byzantinae. – Facsimiles. – Copenhagen, 1956. – Vol. IV. – 47, 530 p.
197. *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense / Ed. A. Bugge.* – Monumenta Musicae Byzantinae. – Facsimiles. – Copenhagen, 1960. – Vol. VI. – XII, 408 p.
198. *Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižgorodskij Kondakar'.* – T. 2: *Blagoveščenskij Kondakar'.* – Facsimile / Hrsg. A. Dostál, H. Rothe, E. Trapp. – Giessen, 1976. – 260 S.
199. Doneda A. *Computer Applications to Byzantine Chant: A Relational Database for the Koinonika of the Asmatikon / A. Doneda // The Past in the Present : Papers Read at the Intercongress. Sympos. and the 10th Meeting of the Cantus Planus.* – Budapest; Visegrad, 2000. – P. 1–15.

200. Doneda A. Hyperstases' in MS Kastoria 8 and the Kondakarian Notation: Relationscips and Interchangeability / A. Doneda // *Palaeobyzantine Notations*. – Ed. C. Troelsgård. – Hernen : Brediusstichtung, 1999. – Vol. II. – P. 23–36.
201. Floros C. Das Kontakion / Constantin Floros // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. – Stuttgart; Hamburg, 1960. – Bd. 34. – S. 84–106.
202. Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien-Notation / Constantin Floros // *Music des Ostens*. – Kassel, 1965–1967. – Vol. 3–4. – S. 7–71, 12–44.
203. Floros C. The Origins of Russian music : Introduction to the Kondakarian Notation / C. Floros. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2009. – XX, 311 p.
204. Grosdidier de Matons J. Aux origines de l'hymnographie byzantine: Romanos le Mélode et Kontakion / J. Grosdidier de Matons // *Liturgie und Dichtung : Ein näres Kompendium*. – St. Ottilien, 1983. – Bd. I. – P. 435–463.
205. Grosdidier de Matons J. Liturgie et hymnographie: kontakion et kanon / Jose Grosdidier de Matons // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1980 – 1981. – Vol. 34–35. – P. 31–43.
206. Grosdidier de Matons J. Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance / Jose Grosdidier de Matons. – Paris, 1977.
207. Haas M. Modus als Skala – Modus als Modellmelodie : Ein Problem musikalischer Überlieferung in der Zeit vor den ersten notierten Quellen / Max Haas // *Palaeobyzantine Notations*. – Hernen, 1995. – Vol. I. – P. 11–32.
208. Hannick C. Le Kontakion dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine / Christian Hannick // *Östkirchliche Studien*. – Würzburg, 2009. – Bd. 58. – № 1. – S. 57–66.
209. Harris S. The Communion Chants of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon / Simon Harris. – Amsterdam, 1999. – 166 p.
210. Høeg C. The Oldest Slavonic Tradition of Byzantine Music / C. Høeg // *Proceedings of the British Academy*. – London, 1954. – Vol. 34. – P. 37–66.
211. Huglo M. L'ancienne version latine de l'hymne acathiste / Michel Huglo // *Le Muséon*. – Beeston, 1951. – Vol. 64. – P. 27–61.

212. Hunger H. Romanos Melodos, Dichter, Prediger, Rhetor – und sein Publikum / Herbert Hunger // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – Wien, 1984. – Bd. 34. – S. 15–42.
213. Hunger H. Romanos Melodos: Überlegungen zum Ort und zur Art des Vortrages seiner Hymnen : Mit anschließender kurzer Strukturanalyse eines Kontakions / Herbert Hunger // *Byzantinische Zeitschrift*. – Leipzig; München, 1999. – Bd. 92. – № 1. – S. 1–9.
214. Jung A. The Kathismata in the Sophia Manuscript Kliment Okhridski / A. Jung // *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin*. – Copenhagen, 1991. – № 61. – P. 47–77.
215. Keller F. Das Kontakion aus der ersten Služba für Boris und Gleb / Felix Keller // *Schweizerische Beiträge zum VII Internationalen Slavistenkongress in Warschau*. – Luzern; Frankfurt a. Main, 1973. – S. 65–73.
216. Keller F. Die Leningrader Kondakar'-Blätter / Felix Keller // *Colloquium Slavicum Basiliense : Gedenkschrift für Hildegard Schroeder*. – Bern, 1981. – S. 315–323.
217. Keller F. Die russisch-kirchenslavische Fassung des Weihnachtskontakions und seiner Prosomoia / F. Keller. – Bern; Frankfurt a. Main, 1977.
218. Keller F. Die slavischen Fassungen des 'Akathistos' / Felix Keller // *Schweizerische Beiträge zum VIII Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana*. – Bern; Frankfurt a. Main; Las Vegas, 1978. – S. 87–103.
219. Koder J. Kontakion und politischer Vers / Johannes Koder // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – Wien, 1983. – Bd. 33. – S. 15–56.
220. Koder J. Positionen der Theologie des Romanos Melodos / J. Koder // *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. – Vienne, 2008. – Bd. 143. – № 2. – S. 25–56.
221. Koder J. Romanos Melodos und sein Publikum : Überlegungen zur Beeinflussung des kirchlichen Auditoriums durch das Kontakion / J. Koder // *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. – Vienne, 1999. – Bd. 134. – № 1. – S. 63–94.

222. Koschmieder E. *Pryzynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich* / Erwin Koschmieder. – Wilno, 1932.
223. Krumbacher K. *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie* / Karl Krumbacher // *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe.* – München : Akad. der Wissenschaften, 1903. – S. 551–691.
224. Krumbacher K. *Romanos und Kyriakos* / Karl Krumbacher // *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe.* – München : Akademie der Wissenschaften, 1901. – Heft V. – S. 693–766.
225. Krumbacher K. *Umarbeitungen bei Romanos: mit einem Anhang über das Zeitalter des Romanos* / Karl Krumbacher. – München : Akademie der Wissenschaften, 1899. – Bd. 2. – Heft I. – 156 S.
226. Krypiakiewicz P. F. *De hymni Akathisti auctore* / P. F. Krypiakiewicz // *Byzantinische Zeitschrift.* – Leipzig, 1909. – Bd. 18. – S. 357–382.
227. Levy K. *An Early Chant for Romanus: Contacium Trium Puerorum?* / K. Levy // *Classika et Mediaevalia.* – Copenhagen, 1961. – Vol. 12. – P. 172–175.
228. Levy K. *Die slavische Kondakarien-Notation* / K. Levy // *Anfänge der Slavischen Musik* / Eds. Jozef Kresanek and Ladislav Burlas; Slowakische Akademie der Wissenschaften: Institut für Musikwissenschaft. – Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1964. – S. 77–92.
229. Levy K. J. *The byzantine Communion Cycle and its Slavic Counterpart* / K. J. Levy // *Actes du XII^e Congrès Internationale d'Études Byzantines.* – Ochride; Belgrade, 1963. – P. 571–574.
230. Lingas A. *The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople* / Alexander Lingas // *Литургия, архитектура и искусство византийского мира : Труды XVIII Международного конгресса византинистов и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа* / Ред. К. К. Акентьев. – СПб. : Византинороссика, 1995. – [Вып. 1]. – С. 50–57.
231. Maas P. *Das Kontakion (Mit einem Exkurs über Romanos und Basileios von Seleukeia)* / Paul Maas // *Byzantinische Zeitschrift.* – Leipzig, 1909. – Bd. 19. – S. 285–306.

232. Marzi G. *Melodia e Nomos nella musica bizantina* / Giovanni Marzi // Studi pubblicati dall'Istituto di filologia classica. – Bologna, 1960. – Vol. 8. – S. 143–193.
233. Mitsakis K. *The language of Romanos the Melodist* / K. Mitsakis. – München, 1967. – [Byzantinisches Archiv. – Bd. 11].
234. Moran N. K. *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* / Neil K. Moran. – Leiden : E. J. Brill, 1986. – 173 p.
235. Myers G. *A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarioi Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma* / Gregory Myers. – Sofia : Cyrillo-Methodian Research Centre, 2009. – 273 p.
236. Myers G. A. *The Asmatic Troparia, Hypakoai and Katavasiai «Cycles» in their Paleoslavonic Recensions : A Study in Comparative Paleography* / Gregory A. Myers. – A Thesis ... Doctor of Philosophy (Musicology). – Vancouver : The University of British Columbia, 1994.
237. Palikarova-Verdeil R. *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* / Raina Palikarova-Verdeil. – Monumenta Musicae Byzantinae. – Subsidia. – Copenhagen, 1953. – Vol. III. – XII, 249 p.
238. Papadopoulos-Kerameus A. *Mitteilungen über Romanos* / A. Papadopoulos-Kerameus // Byzantinische Zeitschrift. – Leipzig, 1893. – Bd. 2.
239. Petersen W. *The Dependence of Romanos Melodist upon the Syriac Ephrem* / W. Petersen // Studia Patristica. – Oxford, 1990. – Vol. 18. – P. 274–281.
240. Petersen W. L. *The Diatessaron and Ephrem Syrus as Sources of Romanos the Melodist* / W. L. Petersen. – Lowen, 1985.
241. Pitra J. B. *Analecta Sacra spicilegio Solesmensi parata* / Cardinal Jean Baptiste Pitra. – Parisiis, 1876. – Vol. I.
242. Raasted J. *A primitive paleobyzantine musical notation : Nova a Monumentis Musicae Byzantinae* / Jørgen Raasted // Classica et mediaevalia. – Copenhagen, 1962. – Vol. XXIII. – P. 302–310.
243. Raasted J. *An Old Melody for Τῆ Ἡπερμάχῳ Στρατηγῷ* / J. Raasted // Studi di musica Bizantina : In onore Giovanni Marzi. – Lucca, 1995. – P. 3–14.

244. Raasted J. *Kontakion Melodies in Oral and Written Tradition* / Jørgen Raasted // *The Study of Medieval Chant : Paths and Bridges, East and West : In Honor of Kenneth Levy* / Ed. P. Jeffery. – Cambridge, 2001. – P. 281–289.
245. Raasted J. *Zur Melodie des Kontakions Ἡ Παρθένος σήμερον* / Jørgen Raasted // *Musica Antiqua Europae Orientalis : Acta Scientifica*. – Bydgoszcz, 1982. – Vol. 5. – P. 191–204.
246. Reynolds S. *The Lesser Znamennyj and Kiev Chants their Carpathion Counterparts : The Stichiry Samohlasnyja* / S. Reynolds. – A Thesis ... Doctor of Philosophy (Musicology). – Origon, [б. д.]. – 185 p.
247. Rieseemann O. *Die Notationen des alt-russischen Kirchengesangs* / Oskar von Rieseemann. – Leipzig : Verlag Breitkopf & Härtel, 1909. – 108 S.
248. Roccasalvo J. L. *The Plainchant Tradition of Southwestern Rus` : Kiev – Lviv – Subcarpathian Rus`* / J. L. Roccasalvo. – A Thesis ... Doctor of Philosophy (Musicology). – Washington, 1985. – 185 p.
249. Rothe H. *Kontakien auf russische Heilige im altrussische Kondakar* / Hans Rothe // *Essays in the area of Slavic Languages, Linguistics and Byzantology*. – Irvine : Charles Schlacks Jr, 1986.
250. Rothe H. *Ost- und Südslavische Kontakien als historische Quellen* / Hans Rothe // *Millennium Russiae Christianae*. – Wien, 1993. – S. 239–261.
251. Rothe H. *Südslavische Kontakien in ihrem Verhältnis zum ostslavischen Kondakar* / Hans Rothe // *Slavistische Studien zum X Internationalen Slavistenkongress* / Hrsg. R. Olesch, H. Rothe. – Köln; Wien, 1988. – S. 489–504.
252. *Sancti Romani Melodi Cantica* / Ed. by P. Maas and C. A. Trypanis. – Oxford : Clarendon Press, 1963. – Vol. 1 : *Cantica Genuina* – 548 p.
253. Schidlovsky N. G. *The Notated Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic traditions* / Nicolas G. Schidlovsky. – Thesis ... Ph.D. (Musicology). – Princeton, 1983. – XVI + 343 p.
254. Schiødt N. *118 Final Cadences from Contacarium Ashburnhamense 64* / Nanna Schiødt // *Музыкальная культура Православного мира : Традиции, теория, практика*. – М. : РАМ имени Гнесиных, 1994. – С. 57–70.

255. Steško F. Prve ukrajinske crkvene kompozicije / Fedor Steško. – Zahreb, 1939.
256. Strunk O. Some Observations on the Music of Kontakion / Oliver Strunk // *Essays on Music in the Byzantine World*. – New York : W. W. Norton and Co., 1977. – P. 55–67.
257. Strunk O. The Notation of the Chartres Fragment / Oliver Strunk // *Annales Musicologiques*. – Paris, 1955. – Vol. 3. – P. 3–37.
258. Swan A. J. The Znamenny Chant in Russian Church / A. J. Swan // *Musical Quarterly*. – New York; Oxford, 1940. – Vol. 26. – № 2. – P. 232–243. – № 3. – P. 365–380. – № 4. – P. 529–545.
259. The Lavrsky Troitsky Kondakar / Ed. Gregory Myers. – *Monumenta Slavico-Byzantina et Medievalia Europensia*. – Sofia : Heron Press, 1994. – Vol. IV. – № 9. – XXX, 300 p.
260. Thibaut J.-B. La musique byzantine chez les slaves / J.-B. Thibaut // *Tribune de St.-Gervais*. – Paris, 1904.
261. Thodberg C. Kontakion [Kondakion] / Christian Thodberg // *New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie. – London : MacMillan, 1980. – Vol. 10. – P. 181–182.
262. Tillyard H. J. W. *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* / H. J. W. Tillyard. – Copenhagen, 1935.
263. Treitler L. Oral, Written and Literature Process in the Transmission of Medieval Music / Leo Treitler // *Speculum : A Journal of Medieval Studies*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – Vol. 56. – P. 471–491.
264. Troelsgård C. An Early Constantinopolitan Sticherarion MS Leukosia, Archbishopric of Cyprus, Mousikos 39, and its notated Exaposteilaria Ansatasima / Christian Troelsgård // *Paleobyzantine Notations*. – Hernen, 1999. – Vol. II. – P. 159–172.
265. Troelsgård C. The Exaposteilaria Anastasima with Round Notation in MS Athos, Iberon 953 / Christian Troelsgård // *Studi di musica bizantina : In onore Giovanni Marzi*. – Lucca, 1995. – P. 15–28.

266. Troelsgård C. The Repertories of Model in Byzantine Musical Manuscripts / Christian Troelsgård // Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin. – Copenhagen, 2000. – № 71. – P. 3–27.
267. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography / Egon Wellesz. – Ed. 2. – Oxford, 1961. – XIV, 460, VII p.
268. Wellesz E. Das Problem der byzantinischen Notationen und ihrer Entzifferung / Egon Wellesz // Byzantion. – [Journal]. – Bruxelles; Paris, 1929–1930. – T. 5. – S. 557–570.
269. Wellesz E. Melito's Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography / Egon Wellesz // Journal of Theological Studies. – Oxford, 1943. – Vol. 44. – P. 41–52.
270. Wellesz E. The Akathistos Hymn / Egon Wellesz. – Monumenta Musicae Byzantinae. – Transcripta. – Copenhagen, 1957. – Vol. 9. – 108 p.
271. Williams E. V. A Byzantine Ars Nova / E. V. Williams // Aspects of the Balkans continuity and change. – Mouton, 1972. – P. 213–229.
272. Wolfram G. Das Zeremonienbuch Konstantins VII und das liturgische Typikon der Hagia Sophia als Quellen der Hymnographie / Gerda Wolfram // Wiener Byzantinistik und Neogräzistik. – Wien, 2004. – S. 487–496.
273. Wolfram G. Ein neumiertes Exaposteilarion Anastasimon Konstantins VII / Gerda Wolfram // Byzantios : Festschrift für Herbert Hunger zum 70. – Wien, 1984. – S. 333–338.
274. Μητσάκης Κ. Βυζαντινή υμνογραφία : Από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαχία / Κ. Μητσάκης. – Αθήναι, 1986.
275. Παπαγιάννης Γ. Ακάθιστος Ύμνος: άγνωστες πτυχές ενός πολύ γνωστού κειμένου : Κριτικές και μετρικές παρατηρήσεις, σχολιασμένη βιβλιογραφία / Γ. Παπαγιάννης. – Θεσσαλονίκη, 2006. – 306 σ.
276. Στάθης Γ. Θ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἀγίου Ὁρους / Γρηγοριος Θ. Στάθης. – Αθήναι, 1993. – Τόμος 3.
277. Τωμαδάκης Ν. Ῥωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ ὕμνοι ἐκδιδόμενοι ἐκ πατριακῶν κodicῶν / Τωμαδάκης Νικολαος. – Αθήναι, 1952 – 1961. – Τόμος I – IV.