

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Міщенко Іван Михайлович

УДК 783.2.03 (37-44-11+477)(043.5)

**МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ
ВІЗАНТІЙСЬКОЇ, СЛОВ'ЯНО-РУСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ САМОГЛАСНИХ СТИХИР ПРЕОБРАЖЕННЯ)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. М. Міщенко

Науковий керівник: **Ясіновський Юрій Павлович**,
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2019

АНОТАЦІЯ

Мищенко І. М. Музично-стилістичні особливості розвитку візантійської, слов'яно-руської та української монодії на матеріалі самогласних стихир Преображення. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2019.

Дисертація є дослідженням музично-стилістичних особливостей візантійсько-слов'янських церковних піснеспівів на прикладі розвитку самогласних стихир Преображення.

Висвітлено еволюцію українського літургійного співу, що пройшов багатовіковий шлях самоусвідомлення та самовираження. Це спостерігаємо в багатоманітті музичного матеріалу, зафіксованого у великій кількості нотованих збірників за допомогою адаптованих нотописних систем (кулизмяна, нотолінійна). Питання взаємодії слов'яно-руської рецепції з візантійським прототипом залишається актуальним та потребує глибшого наукового опрацювання, яке можливе лише із залучення широкого кола слов'янських та греко-візантійських джерел.

Розглянуто гимнографію служби Преображення в контексті розвитку богословського вчення Церкви про цю біблійну подію, що сформувала завершений цикл музично-поетичного матеріалу. Увага дослідження зосереджується на жанрі стихир, стилістична та композиційна побудова яких відображає загальні риси візантійського мистецько-естетичного простору.

Здійснено огляд репертуару служби празника за грецькими та слов'янськими нотованими та ненотованими кодексами, що ілюструють тривалий процес формування та структурування гимнографічного матеріалу відповідно до уставних рубрик, що лягли в основу візантійської служби Преображення.

Розкрито головні засади греко-візантійської та слов'яно-руської системи осмогласся, головна музична прикмета якої – класифікація піснеспівів за їхосами (гласами) відповідно до їх морфологічної структури, що ґрунтується на музичних законах звуковисотності та часомірності. На основі теоретичних трактатів та нотованих пам'яток представлено еволюцію візантійської семіографії та візантійського музичного мислення, яке розглядається також у контексті сучасної півчої практики Грецької Православної Церкви. Проаналізовано також слов'яно-руську рецепцію візантійських піснеспівів, що ввібрала в себе основні складові візантійської церковної монодії та сформувала власне бачення музичної-теоретичної складової знаменного співу.

Окреслено методологічні засади, зокрема розбіжності наукових шкіл ХХ ст. у поглядах на розвиток мелодії і семіографії піснеспівів, що були врівноважені дослідниками нашого часу, які взяли за основу порівняльно-ретроспективний аналіз із залученням кращих зразків візантійської півчої техніки на основі сучасних методів музичного аналізу.

На прикладі самогласних стихир Преображення розглянуто та застосовано різні підходи до прочитання невменних знаків, що супроводжується формуванням спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій. У дослідженні використано низку музичних рукописів, матеріал яких вказує на багатство музичних компонентів давніх піснеспівів, їх витончені ритмічні та мелодичні малюнки. Результати праці викладені у наших транскрипціях з подальшим їх відповідним аналізом.

Проведено дослідження закономірностей будови самогласних стихир Преображення (особливостей музичного руху, зокрема, тотожності, контрасту, ладо-тональної системи, ритмічного та метричного малюнків та ін.), що уможливорює не лише вивчення принципів формотворення, але й детальніше прочитання конкретного музичного твору. На основі рукописного матеріалу проведено ретроспективний огляд невменної фіксації грецького та слов'янського наславника із залученням транскрипцій Хурмузія Хартофілакса,

що ілюструють особливі риси музичних компонентів давніх піснеспівів, які здебільшого не відображені в сучасних варіантах. Прослідковано особливості кореляції між текстом та музикою піснеспівів, де за допомогою музичних виразових засобів слухачеві передаються основні богословські ідеї, виражені в тексті.

Окрема увага приділена темі калофонічного стилю, що характеризується новими формами композиції стихир (анаграматизми, епіфоніми, кратіми, музично-риторичні фігури), де акценти піснеспіву переміщуються зі словесного тексту на музичну складову. Виявлено залучення в музиці доби Ренесансу та початку Бароко калофонічних елементів. Окреслено особливості аналізу калофонічного жанру, що передбачає віднайдення структурної порційності твору, насамперед через музичну складову. Ключову роль тут відіграє фіксація метричного поділу, що унаочнює інтуїтивно відчутну пульсацію – результат мистецького поєднання метричних малюнків.

Ключові слова: візантійська семіографія, транскрипція, осмогласся, самогласні стихири, слов'яно-руська монодія, калофонічний спів, кулизмяна нотація, київська мензурально-лінійна нотація, Преображення, Ірмологіон.

ANNOTATION

Mishchenko I. Musical and stylistic features of Byzantine, Slavic Rus and Ukrainian monody development (based on the material of Transfiguration stichera idiomela). – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. Thesis for a scientific degree of Candidate of Arts in specialty 17.00.03 Musical art. – Lviv National Music Academy by M. Lysenko. – Lviv, 2019.

Thesis is a research of musical stylistic features of Byzantine-Slavic church chants on the example of Transfiguration stichera idiomela.

The evolution of Ukrainian liturgical singing, which has passed centuries-old way of self-awareness and self-expression is highlighted. This is observed in the variety of music material recorded in a large number of annotated collections with the help of adapted note systems (kulyzmyana and linear notation). The question of Slavic Rus reception with the Byzantine prototype interaction remains relevant and requires deeper scientific research, which is possible only with the involving of a wide range of Slavic and Greek-Byzantine sources.

The hymnography of the Transfiguration service is viewed in the context of the theological Church doctrine development about this biblical event, which has formed a complete cycle of musical-poetic material. The focus of the study is on the sticheron genre, stylistic and compositional construction of which reflects the general features of the Byzantine art-aesthetic space.

It is done the review of holiday service repertoire according to Greek and Slavic notated and not noted codes, which illustrate the long process of hymnographic material forming and structuring according to the statutory headings that formed the basis of the Byzantine Transfiguration service.

Basic principles of the Greek-Byzantine and Slavic Rus church eight modes system are revealed. The main musical sign of it is the classification of church chants by echos (glas) according to their morphological structure based on the musical laws of sound level and temporality. The evolution of Byzantine semiography and Byzantine musical thinking, which is also considered in the context of the

contemporary singing practice of the Greek Orthodox Church, is presented on the basis of the theoretical treatises and annotated monuments. The Slavic Rus reception of Byzantine church chants is also analyzed; it absorbed the main components of the Byzantine church monody and formed its own vision of the musical-theoretical component of significant singing.

The methodological foundations, in particular, the differences of the twentieth-century scientific schools in views on the development of melody and semiography of church chants, balanced by the researchers of our time, which are based on a comparative-retrospective analysis with the use of the best samples of Byzantine half technique using music, are outlined.

On the example of *idiomela stichera* of Transfiguration it is considered and applied different approaches to reading of neumatic signs which is accompanied by the formation of a common plane for the comparative analysis of neumatic and *linear* semiographies. The study uses a number of musical manuscripts, the material of which indicates the richness of musical components of ancient church chants, their sophisticated rhythmic and melodic drawings. The results of the work outlined in our transcriptions, followed by appropriate analysis.

There are studied the regularities of the Transfiguration sticheron structure (features of musical movement, in particular, identity, contrast, tones, rhythmic and metric drawings, etc.), which makes it possible not only to study the principles of shaping, but also more detailed reading of the particular music piece. Based on the manuscript material, a retrospective review of the neumatic fixation of the Greek and Slavic titles involving the transcripts of *Chourmouzios* the Chartophylax (illustrating special features of the musical components of ancient church chants, which mostly in modern versions are not reflected), is made. The peculiarities of the correlation between the text and the music of the church chants, where, through musical expressive means, are conveyed the basic theological ideas expressed in the text to the listener, are studied.

Particular attention is paid to the theme of the kalophonic style, which is characterized by new forms of sticheron composition (anagrammatisma, epiphonyma, kratima, musical and rhetorical figures) where the accents of the church chant are shifted from the verbal text to the musical component. It was discovered the involvement in Renaissance music and the beginning of Baroque of kalophonic elements. The features of the analysis of the kalophonic genre, which involves finding the structural portion of the work primarily through the musical component, are outlined. A key role here is played by fixing a metric division, that is revealing intuitive pulsation - the result of an artistic combination of metric drawings.

Keywords: Byzantine semiography, transcription, oktoechos, stichera idiomela, Slavic-Rus monody, kalophonic chant, kulyzmyana notation, Kiev mensurable-linear notation, Transfiguration, Heirmologion.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Міщенко І. М. Осмогласся у сучасній практиці Грецької Православної Церкви. *Музикознавчі студії* : наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. № 26. С. 47–61.
2. Міщенко І. М. Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихирі Преображення «Προτυλὼν τῆν Ἀνάστασιν». *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2014. № 1 (45). С. 14–28.
3. Міщенко І. М. Візантійські та слов'янські нотописні системи у піснеспівах празника Преображення. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА. Львів, 2015. № 4 (18). С. 35–43.
4. Міщенко І. М. Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція й транскрипція. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. № 3 (25). С. 14–21.
5. Міщенко І. М. Літургійні тексти празника Преображення у контексті розвитку візантійського богослужіння. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2 (37). С. 111–117.

Статті у виданнях, що входять

до міжнародних наукометричних баз

6. Mishchenko I. Greek manuscript Papadike HD-186 from the funds of Lviv National scientific library after V. Stefanyk. *European Applied Sciences*. Stuttgart, 2017. № 3. P. 100–103.

***Статті в інших наукових збірках
та збірках матеріалів конференцій***

7. Міщенко І. М. Невідомий грецький рукописний пападик першої половини XIX ст. у львівських рукописних збірках. *Калофонія* : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2014. № 7. С. 114–121.
8. Міщенко І. М. Дослідження української монодії та візантійський контекст : методологічні аспекти. *Мученики – джерело свободи Церкви*. Зб. статей конференції беатифікації та канонізації святих у Католицькій Церкві. Львів, 2015. С. 202–207.
9. Міщенко І. М. Сучасна практика і методи навчання літургійного співу в грецьких Салоніках. *Калофонія* : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2018. № 9. С. 75–79.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 12 |
| РОЗДІЛ 1. ЛІТУРГІЙНО-БОГОСЛОВСЬКИЙ КОНТЕКСТ | |
| СЛУЖБИ ПРЕОБРАЖЕННЯ | |
| 1.1. Біблійно-богословські аспекти празника Преображення..... | 19 |
| 1.2. Літургійний контекст празника Преображення у візантійському обряді..... | 32 |
| 1.2.1. Репертуар служби Преображення за слов'янськими та грецькими ненотованими кодексами..... | 33 |
| 1.2.2. Піснеспіви Преображення за нотованими слов'янськими та грецькими збірниками..... | 51 |
| 1.3. Жанрово-функціональні особливості самогласних стихир у християнському богослужінні..... | 62 |
| Висновки до Розділу 1..... | 66 |
| РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ БОГОСЛУЖБОВОГО | |
| РЕПЕРТУАРУ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ, СЛОВ'ЯНО-РУСЬКОЇ ТА | |
| УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДІЇ | |
| 2.1. Теоретичні аспекти греко-візантійської гласової системи..... | 68 |
| 2.1.1. Елементи музичної теорії у Пападиках XIV-XV ст..... | 68 |
| 2.1.2. Функції осмогласся в сучасній практиці Грецької Православної Церкви..... | 74 |
| 2.2. Еволюція слов'янського нотопису..... | 91 |
| 2.2.1. Кулизмяна нотація в контексті візантійської семіографії та осмогласся..... | 92 |
| 2.2.2. Київська мензурально-лінійна нотація..... | 104 |
| Висновки до Розділу 2..... | 108 |
| РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ | |
| САМОГЛАСНИХ СТИХИР ПРЕОБРАЖЕННЯ | |
| 3.1. Методологія аналізу невменної та нотолінійної семіографії: транскрипція і транслотація..... | 110 |
| 3.2. Ретроспективний огляд невменної фіксації наславника Протυλῶν τῆν Ἀνάστασιν у грецьких та слов'янських рукописах..... | 118 |

| | |
|---|------------|
| 3.3. Музично-стилістичний аналіз самогласних стихир служби | |
| Преображення..... | 125 |
| 3.3.1.Порівняння структурних, метричних та ладо-інтонаційних особливостей вибраних стихир Преображення..... | 126 |
| 3.3.2. Відображення богословських ідей стихир Преображення в мелодиці українських ірмологіонів..... | 144 |
| 3.4. Новації каллофонічної стилістики на прикладі стихири Преображення | |
| Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν Йоана Кукузеля..... | 151 |
| Висновки до Розділу 3..... | 169 |
| ВИСНОВКИ..... | 171 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 175 |
| ДОДАТКИ..... | 206 |

ВСТУП

Візантійське християнське богочитання сформувало цілісний корпус музично-поетичного матеріалу – візантійську гимнографію, що увібрала в себе естетичні, мистецькі та філософсько-богословські надбання різних культур Середземномор'я та територій, де поширився візантійський обряд. Сакральний зміст візантійських літургійних піснеспівів упродовж століть убезпечував їх від значних видозмін поетичного та музичного текстів. Це сформувало унікальну півчу традицію, в якій не лише музичний матеріал, але й стиль виконання, нотопис, музично-теоретичний та світоглядний компоненти тісно переплелися зі словом. Ця давня релігійно-мистецька практика була адаптована в межах європейського ареалу, зокрема й Русі-України, про що, насамперед, свідчать палеографічні та філологічні дослідження. Музична складова слов'янських піснеспівів на початковому етапі розвитку тісно кореспондувала з візантійськими прототипами і поступово формувала власну пісенну традицію. Питанням кореляції між візантійськими та слов'янськими нотописними системами присвячені праці таких дослідників, як Д. Разумовський, С. Смоленський, А. Преображенський, М. Веліміровіч, Р. Палікарова-Вердель, К. Г'юг, І. Гарднер, К. Флорос, К. Ганнік, Г. Алексеєва, О. Шевчук, О. Камінська, М. Качмар та ін.

У науковій сфері візантійська музика стає об'єктом уваги різних дисциплін: музики, історії, іконографії, лінгвістики, палеографії, богослов'я, літургії, філософії та ін. У західному науковому співтоваристві візантійським мистецтвом, зокрема й музичним, цікавляться ще з XVII ст., насамперед в контексті культури Візантії – Лев Аляцій (Leo Allatius), Якоб Гоар (Jacobus Goar); грецької палеографії – Бернар де Монфокон (Bernard de Montfaucon) чи етнології – Франц-Йозеф Зульцер (F.-J. Sulzer) та Гійом Віллото (G. Villoteau). У XX ст. візантійська музикологія стає самостійною ділянкою наукових студій. На початковому етапі увага дослідників – Егон Веллес (E. Wellesz), Карстен Г'юг (C. Hoeg), Генрі Тільярд (H. Tillyard) – зосереджувалася на візантійських

нотованих рукописах до XVI ст. та музично-теоретичних джерелах. Водночас вивчення матеріалу охоплювало переважно палеографічні та філологічні особливості піснеспівів. Поява факсимільних видань рукописів і науково-критичних публікацій значно розширила й поглибила коло наукових досліджень.

Наукова праця супроводжується пошуком ключів для прочитання невменного нотопису. Діастематичний характер фіксації мелодії у візантійській музиці вимагає комплексного вивчення графічних систем, ладо-тонального мислення, метро-ритмічних та естетичних особливостей осмогласної системи візантійської музики. Започатковані Егоном Веллесом транскрипції середньовізантійської семіографії згодом доповнилися методологічними доробками Йоргена Раастеда, Йогана ван Бізена, Олівера Странка, Евальда Яммерса, Сімона Караса, Іоанніса Арванітіса, Грігоріуса Статіса, Крістіана Трольсгарда, Марії Александру та ін.

Слід зауважити, що доволі тривалий час дослідження візантійських музичних пам'яток на Заході проводилося без залучення грецьких дослідників і практиків, що спричинило появу необ'єктивних, а то й хибних висновків. Адже грецька історіографія цінна, насамперед, неперервною традицією літургійного візантійського співу, нерозривно пов'язаного з культурою цього народу.

У нашому дослідженні на прикладі жанру стихир прослідковуємо етапи формування музично-стилістичних особливостей монодії в межах греко-візантійської і слов'яно-руської невменної та київської лінійно-мензуральної нотацій.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах планових наукових тем Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального закладу: вона є частиною комплексної теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини XX ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька

музика XIX – поч. XX ст.», а також у науковій співпраці з Інститутом церковної музики Українського католицького університету, Кафедрою музичних студій Університету Арістотеля в Салоніках, Інститутом Східних Церков Вюрцбурга.

Мета дослідження полягає у вивченні музично-стилістичних особливостей візантійської, слов'яно-руської та української монодії на матеріалі самогласних стихир Преображення у невменному та нотолінійному записах.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються такі **завдання**:

- осмислити літургійно-богословський контекст служби Преображення;
- простежити формування гимнографічного репертуару празника за грецькими й слов'янськими ненотованими та нотованими кодексами;
- окреслити значення жанру стихир в півчій літургійній практиці;
- простежити теоретичні аспекти системи осмогласся в межах візантійського та слов'яно-руського богослужбового обряду;
- висвітлити етапи еволюції слов'янського нотопису;
- визначити методологічні засади аналізу невменної та нотолінійної семіографії;
- дослідити структурні, метричні та ладо-інтонаційні особливості самогласних стихир Преображення;
- встановити мелодичні форми втілення богословської символіки;
- виявити елементи калофонічної стилістики на прикладі стихир Преображення Протолῶν τὴν Ἀνάστασιν Йоана Кукузеля.

Об'єктом дослідження є візантійська, слов'яно-руська і українська монодія.

Предметом дослідження є музично-стилістичні особливості самогласних стихир Преображення.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період зародження і формування візантійської гимнографії (IV–XII ст.), її пізнішої слов'янської та української рецелцій (XI–XVII ст.), а також новітньої практики Грецької Православної Церкви (XIX–XXI ст.).

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано **комплекс взаємоузгоджених методів**: *історичного* – з метою встановлення етапів розвитку візантійської музики та гимнографії; *джерелознавчого* – для опрацювання рукописів і стародруків; *семіологічного* – для аналізу музичних знаків візантійської невменної нотації; *структурного* – для реконструкції етапів розвитку візантійської та слов'янської нотації; *порівняльно-ретроспективного* – для класифікації характерних особливостей запису самогласних стихир у різні періоди; *музично-аналітичного* – для аналізу елементів музичної стилістики візантійсько-слов'янської монодії та вибраного українського монодійного репертуару.

Теоретичну базу дослідження склали праці:

– з *літургики візантійського обряду* (А. Дмитрієвський, М. Скабаланович, К. Нікольський, Р. Тафт, А. Шмеман, І. Меєндорф, М. Кунцлер, Ю. Катрій, А. Пентковський, В. Рудейко та ін.);

– з *історії і теорії візантійської музики* (Е. Веллес, Р. Палікарова-Вердель, К. Флорос, К. Ганнік, Г. Статіс, Й. Раастед, С. Карас, М. Александру, К. Трольсгард, О. Странк, М. Хадзіякуміс, А. Алігізакіс, Є. Герцман та ін.);

– з *історії української монодії* (І. Вознесенський, Б. Кудрик, М. Антонович, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, Ю. Медведик, О. Шевчук, Н. Сиротинська, Є. Ігнатенко та ін.);

– з *порівняльного аналізу візантійсько-слов'янських джерел* (А. Преображенський, М. Успенський, К. Г'юг, М. Велімірович, М. Бражніков, І. Гарднер, К. Флорос, К. Ганнік, І. Лозова, Г. Алексеєва, Т. Владишевська, Є. Васильченко-Міхно, Є. Ігнатенко та ін.);

– з *невменної палеографії* (В. Металлов, С. Смоленський, К. Флорос, С. Мартані, Г. Алексеєва, К. Ганнік, З. Гусейнова, Г. Пожидаєва, Є. Герцман та ін.);

– з факсимільними і критичними публікаціями пам'яток церковної монодії (Г. Енгберг, Г. Вольфрам, К. Ганнік, Й. Раастед, Є. Герцман, Ю. Ясіновський, Н. Шидловський та ін.).

Джерельною базою дослідження є грецькі та слов'янські нотовані й ненотовані рукописні пам'ятки різного територіального походження: типікони, мінеї, профітологіони, доксастарії, стихирарі, ірмологіони, пападики і теоретичні трактати, що зберігаються в бібліотеках і музеях, факсимільні видання.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

– введено в науковий обіг візантійські музичні пам'ятки з фондів Львівської бібліотеки ім. В. Стефаніка, Національної бібліотеки Греції та монастиря Влатадон в Салоніках;

– прослідковано еволюцію історіографічних досліджень візантійської невменної нотації;

– досліджено та систематизовано репертуар служби Преображення за грецькими та слов'янськими музичними кодексами;

– проведено порівняльний аналіз візантійських музичних зразків самогласних стихир Преображення в ретроспективному плані;

– окреслено основні засади візантійської системи осмогласся в контексті теоретичного матеріалу та виконавської практики;

– досліджено музично-стильові особливості самогласних стихир на матеріалі візантійської, слов'яно-руської та української монодії.

Набуло подальшого розвитку:

– вивчення історіографії широкої панорами досліджень невменної нотації.

Доповнено:

– джерельний фонд матеріалів сакральної монодії візантійського обряду.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріали наукового дослідження доповнять теоретичні напрацювання у сфері історії та теорії візантійської, слов'яно-руської та української монодії; зокрема сформують

уявлення про богословські та музичні аспекти літургійного співу, етапи розвитку візантійського обряду, що поширився на території Київської митрополії та сформував власну рецепцію музично-стильових особливостей візантійських піснеспівів. Водночас результати дисертації введуть у науковий обіг нові музично-літургійні композиції, що можуть бути залучені до широкого кола дослідницьких праць.

Практичне значення дослідження передбачає використання результатів дисертації при вивченні історії літургійного співу, музичної палеографії, теорії і практики візантійської музики, грецької мови та в інших музичних, літургійних, богословських, історичних і лінгвістичних навчальних програмах середніх та вищих закладів освіти, у методичних посібниках для дяко-регентських шкіл, а також у композиторській, диригентській та виконавській діяльності, що пов'язана з мистецьким та літургійним життям Церкви.

Особистий внесок здобувача: здійснено теоретичне обґрунтування музично-стильових особливостей візантійської, слов'яно-руської та української монодії на матеріалі самогласних стихир Преображення. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача – одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації апробовані на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: VII Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2011, 16–19 травня), III Всеукраїнська наукова конференція «Антоновичеві читання» (Львів, 2012, 28 лютого), VIII Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2013, 9–10 жовтня), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (Львів, 2014, 12–14 лютого), Міжнародна наукова конференція «Мученики – джерело свободи Церкви» (Львів-Брюховичі, 2014,

12 червня), ІХ Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2015, 1–2 жовтня), Х Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2017, 30–31 жовтня), Х Всеукраїнська наукова конференція «Антоновичеві читання» (Львів, 2019, 1 березня).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено в 9 одноосібних публікаціях, із них 5 – у фахових виданнях, визначених переліком ДАК МОН України, 1 стаття – в іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, основної частини (трьох розділів), висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг роботи 276 сторінок, з яких основного тексту – 174 сторінок. Список використаних джерел і літератури містить 262 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЛІТУРГІЙНО-БОГОСЛОВСЬКИЙ КОНТЕКСТ СЛУЖБИ ПРЕОБРАЖЕННЯ

1.1. Біблійно-богословські аспекти празника Преображення

Формування служби Преображення бере початок з пригадування цієї події в ранніх християнських спільнотах. Відомо, що з VII ст. це свято вже відзначала християнська спільнота в Єрусалимі. Тим же періодом датують Бесіди св. Андрея Критського на празник Преображення, які Михайло Скабаланович вважає одними з перших автентичних текстів про цей празник [124, с. 364]. Вони також вміщені у тексти великих читань на утрєні в Студійсько-Алексіївському уставі (САУ) за рукописом Син. 330 XII–XIII ст.

Важливим джерелом пошуку витоків празника Преображення у церковному році VI–VIII ст. є місяцеслови. Найдавніший з них, так званий Мартиролог Єроніма, що датується 2-ою пол. VII ст., містить десять головних празників, окрім Преображення і Введення в храм Пресвятої Богородиці. Згадку про Преображення, яке належить до нерухомого циклу і святкується 6 серпня (за старим стилем), знаходимо у несторіанському церковному році. Особливістю цього календаря є досить мала кількість нерухомих свят, де центральне місце займає Пасха; початком нового церковного року вважалося Різдво Христове.

В основі Вірменського місяцеслова лежить велика кількість рухомих празників. До них належить і празник Преображення, який святкується в сьому неділю після П'ятидесятниці і разом з Неділею Арачаворац (Митаря) входить до пасхального циклу. Александр Шмеман дотримується думки, що пригадування євагельської події Преображення, до того як вона сформувалася в самостійний празник, відбувалося у контексті пасхального циклу. Про це, зокрема, свідчить присутність страсної тематики в кондаку празника: «да ѿгда́

тѣ оўзрѣтѣ распинѣма, страданіе оўбѣ оўразумѣютѣ больное». А також – присутність в читанні на першу неділю Великого посту переказу про Преображення [152, с. 202]. Цей празник знаходимо і в Коптському місяцеслові, що вміщує одинадцять головних празників, окрім Введення. Зміст місяцесловів свідчить, що на той час уже був сформований цілий празничний церковний рік, до якого входив і празник Преображення [124, с. 356–364].

Міхаель Кунцлер датує перші свідчення про цей празник, що походять з території Східної Сирії, VI століттям. У VIII ст. воно поширюється на Західну Сирію, а з 900 року проникає до Візантії як *Metamorphosis tou Soteris* [72, с. 564]. За переданням, св. Єлена збудувала на горі Тавор храм на честь Преображення ГНІХ, який зруйнував Саладин в XIII ст. Це дає нам підстави говорити про присутність серед християн спомину події Преображення ще в IV ст. Такої ж думки дотримуються Карл Баумштарк і Александр Шмеман, вважаючи, що свято бере початок від часу посвячення трьох храмів (чи каплиці [211, с. 244]) на горі Тавор. Святе письмо не ідентифікує місце Преображення, вказуючи лише на високу гору. Вказівки на гору неподалік Назарету – Тавор, знаходимо у літургійних текстах, що відображають церковне передання про цю новозавітню подію. Однак деякі дослідники схильні вважати місцем Преображення гору Гермон, що на їх переконання найкраще підходить під біблійні описи високої гори та білої одежі, неначе сніг, який зустрічається на її вершинах.

На Заході празник поширюється в XI ст., офіційно затверджене 6 серпня Папою Калістом III в 1457 році на спомин перемоги над турками в Белграді 22 липня 1456 року. Бо саме 6 серпня 1456 р. в Римі отримали звістку про перемогу над турками.

На Сході ж святкування цього празника відбувалося під час Великого посту, а саме в лютому. Проте згодом, з огляду на радісний характер цієї події, дату спомину Преображення перенесли на 6 серпня [61, с. 426]. Можливо, 6 серпня було датою посвячення каплиці на горі Тавор (IV ст.). Можемо

прослідкувати також певний взаємозв'язок між празниками Преображення та Воздвиження Чесного Хреста: Преображення святкують за сорок днів до Воздвиження; на Преображення також розпочинають катавасію з ірмосів канону Воздвиження.

Про богословське переосмислення таїнства Преображення Христового вже в перших століттях християнства свідчить низка гомілій про Преображення, які належать східнохристиянським письменникам. Найдавнішими з відомих богословських рефлексій про цю подію є роздуми Климента Олександрійського († 216) та Орігена († 254/5). Про Преображення писали Євсей Кесарійський († 340), Епіфаній, єп. Саламіс († 403), Кирило Олександрійський († 444), Василій Великий († 379), Гигорій з Назіянзу († 390), Григорій Ніський († 394), Іван Золотоустий († 407), противник Орігена Методій († 311), єп. Олімпу. Наявність преображенської тематики в творах цих авторів свідчить про спомин події Преображення в християнських спільнотах Палестини, Олександрії, Кападокії та Антіохії вже з III ст.

Підсумовуючи, можемо ствердити, що більшість християнських свят на Сході, зокрема й Преображення, спершу існували як місцеві традиції, а з часом набули загальноцерковного значення, глибокого богословського змісту, що ліг в основу літургійних текстів. Коли йдеться про Преображення, то написання двох канонів празника, авторами яких вважають св. Івана Дамаскіна та св. Косму Маюмського, припадає на VIII ст. А глибше переосмислення змісту цієї події відбувається дещо пізніше, в добу розвитку ісихазму, коли точилися дискусії про природу таворського світла.

Розповідь про подію Преображення знаходимо в усіх синоптичних євангеліях. У читанні недільного євангелія використовується текст з Матея 17:1-8. Кожен з євангелістів розповідає про подію Преображення схоже до інших, але все ж з певними відмінностями. Спробуємо проаналізувати основні з них в описах богонатхненних авторів, що дасть можливість побачити деякі важливі елементи таїнства Христового Преображення, на яких вони хочуть

наголосити. Розповідь Матея відрізняється від Маркової такими елементами: Матей в опис преображеного Христа вводить порівняння Його обличчя з сонцем (Мт. 17:2); Марко ж згадує лише збілілий одяг, не порівнюючи його ні з чим. Зовнішність Ісуса (як тіло, так і одяг) перемінилася. Ця переміна не знищує Христових природ, як зауважує Єронім Стридонський, а лише надає їм прославленого вигляду, в якому Христос прийде у славі свого Царства [131, с. 149]. Від Христа лине світло. В період розвитку ісихазму глибоко переосмислюється сутність таворського світла, нетварного за своєю природою, через яке учні входять у спілкування з Неосяжним Богом. Петро, Яків та Іван стали свідками того, як в людському тілі Христа засіяло Божественне Світло. Ця божественна енергія передається і на матерію, адже одежа Христа «заблищала і так вельми збіліла, що на землі і білильник так не вибілів би» (Мр. 9:3) [153, с. 105]. Та лише Лука пише, що «вигляд Його обличчя став іншим» (Лк. 9:29). Це «іншим» свідчить про якийсь досі небачений стан, який неможливо з чимось порівняти.

Наступною деталлю є те, що Петро в усіх євангеліях виступає єдиною особою, яка пропонує Христу розставити три намети. У Марка і Луки така пропозиція оцінюється як нерозумна¹. Петро тут не розуміє, що Преображення веде до Пасхи. І щоб «увійти у Свою славу» (Лк. 24:26) Христос має пройти через страждання і хресну смерть. Згодом він збагне правдивий зміст цієї події, яка не лише передвіщає славне Христове Воскресіння, але також кличе його учнів взяти на себе хрест і йти слідом за своїм Вчителем. У Преображенні привідкривається таємниця майбутньої есхатологічної дійсності, яка під час страждань буде давати апостолам силу і мужність. У кондаку на празник Преображення мовиться: «На горі преобразився Ти [...], щоб, коли побачать, як Тебе розпинають, страждання зрозуміли добровільне, а світові проповідять, що Ти еси воістину Отче сяяння». Отже, Преображення тісно пов'язане зі страстями і Воскресінням, в світлі яких розуміємо сенс і зміст цього празника.

¹ «Він не знав, що робить» (Лк. 9:3); «Не знав він, що сказати» (Мк. 9:6).

Єронім говорить, що не три намети, але один покров євангелії потребуємо, глибоко закарбований в серці, що покликане стати вмістилищем Пресвятої Тройці [131, с. 150–151].

В Матея знаходимо опис хмари – хмара була ясна (Мт. 17:5). Він пише про страх, що огорнув учнів як про наслідок від богоявління через хмару (Мт. 17:6). Марко ж причиною остраху вважає сяйво Христа і появу пророків (Мр. 9:6).

Лука не вживає слова «преображення» і говорить про двох мужів, ідентифікуючи їх з двома реально присутніми пророками. Традиційно подає першого Мойсея, а другого – Іллю. Найбільша текстова різниця між Лукою та іншими синоптиками – це Лк. 9:31-33а. Тут він говорить про славу [11, с. 106]. З'явившись у славі, вони розмовляють про містерію Христової смерті в Єрусалимі. Цікавим є також опис дивного сну, що зморює Петра, Якова та Івана, переборення якого дозволяє побачити Христову славу. Петро про це буде говорити так: «Бо він прийняв від Бога Отця честь і славу, коли до нього прийшов такий голос від величної слави: “Це мій син любий, якого я вподобав”. І цей голос ми чули, коли ми були з ним на святій горі.»(2 Пт. 1:17-18).

Дослідник теми Преображення Мак Гюскін виокремлює декілька, на його думку, основних ідей, завдань, які ставили перед собою автори найпершої версії євангельського тексту Преображення. Насамперед, важливо було показати тяглість і сповнення історії спасіння, проводячи паралелі між Мойсеєвим і Христовим досвідом Бога з огляду на їх ролі посередників [185, с. 11–13]. Поява з Христом Мойсея та Іллі несе в собі глибокий зміст. Перший уособлює закон, а другий, батько пророків, єднає в собі всіх пророків, – зауважує Оріген [13, с. 139]. Через Мойсея Бог дає закон і укладає союз, через пророків – плекає у народі надію на новий завіт, який приносить нам очікуваний Відкупитель людства. Молитва заступництва перед Богом за вибраний народ у Старому Завіті тепер отримує своє звершення в єдиному Посередникові між Богом і людьми – Ісусі Христі (1 Тим. 2:5) [60, с. §2574]. Як Мойсей, так і Ілля прагнули зустрічі з Богом. Їхні земні очі були неспроможні

бачити Господа, але після переходу у вічність вони вже не були обмежені у спогляданні Божої Слави. Тут показано закон і пророцтва, які постійно провіщали про смерть і воскресіння [131, с. 150].

Господь через всю старозавітню історію спасіння готує людство до прийняття «слави свого блаженного життя» [60, с. §257]. Здатність прийняти блаженство вічного життя полягає у відновленні Божого синівства, яке не можемо самі собі заслужити, оскільки, як і благодать, воно є даром. Це стало можливе через Боже вочленення, хресну смерть і воскресіння. Через Ісуса Христа ми отримали можливість наблизитися до Бога, побачити Його славу, про яку свого часу просив Мойсей (Вих. 33,18). Апостол Павло у Посланні до римлян говорить, що, згрішивши, ми стали позбавленні слави Божої, але через Ісуса Христа, як жертву примирення, отримали оправдання (Рим.3: 23–26). Тут проявляється Божа любов до всього сотворіння. Преображення лише звістує про цей дар Божої любові, який має довершитися в Христі прославленому, що дасть всім, хто вірує в Нього, свою славу. Тому Зіслання Святого Духа є Його даром для нас, членів Христової Церкви [60, §§ 689–690].

Ясна хмара, що огортає учнів, переносить їх у святотроїчний вимір. Святі Отці вважали, що Преображення, як і Хрещення Ісуса Христа, було богоявлінням Пресвятої Тройці. «Ця хмара, – зауважує Єронім, – видається мені благодаттю Духа Святого» [131, с. 140]. Бачимо, що ще в Старому Завіті світлоносна хмара (шехіну) розуміли як об'явлення Божої слави. «І побачили славу господню, що явилась у хмарі» (Вих.16:10). Увійти в хмару – це стати причасним Божого буття, почути Боже Слово (Вих.24:16-18). Учні також чують Божий голос: «Це – мій улюблений Син, що я його вподобав: його слухайте» (Мт.17: 5). Матей вкладає в небесний голос ті ж слова, що пролунали під час хрещення Ісуса в Йордані. Августин вбачає в цих словах засвідчення Божого синівства в Ісусі Христі, а також звертає увагу на відмінність між синівством і усиновленням. Христос – Єдинородний Син Божий, що з Отцем рівнопокляемий і рівнославимий. Його Синівство свідчить про Його

божественну природу. Усиновлення, в свою чергу, встановлює близькі стосунки між Богом і Його творінням. Титул «Син Божий» був відомий в єврейському середовищі і розумівся як усиновлення, та Христос надає Йому нового значення [60, § 441–445]. Петро, що свідчив: «Ти Христос Син Бога живого», отримує підтверження своєї віри у словах Бога Отця.

Другим важливим завданням, яке ставить перед собою богонатхненний автор, є бажання утвердити статус Петра – скелі, на якому буде збудована Церква. Мак Гюскін проводить паралель між Мойсеєм та Христом – новим Пророком (Втор. 18,15). Петро при цьому виступає новим Ароном. Він є свідком Божої слави, і це дає йому підстави автентично проповідувати про Христа. Ці основні ідеї лягли в основу літургійних текстів.

Ми розглянули богослов'я події Преображення крізь призму біблійних та святоотцівських текстів, окресливши таким чином ідею празника, яка є стержнем у побудові богослужбового празничного канону. Це дає можливість перейти до безпосереднього аналізу текстів празничних піснеспівів Преображення, який свідчить про присутність в них смислових та образних зв'язків із подіями Святого Письма. Наприклад, парафрази, що кореспондують з низкою літургійних подій. Прослідкувавши ці взаємозв'язки, ми зможемо побачити, як в богослужбовому тексті поєднуються сотеріологічні складові історії спасіння. Адже для гимнографа важливо показати перебіг Божої ікономії впродовж Старого і Нового Завітів, де кожна празнична подія виконує свою роль [60, § 705]. Яке ж місце в таїнстві спасіння, згідно з літургійними текстами, займає подія Преображення?

Старий Завіт оперує цілою низкою мовленнєвих конструкцій, що покликані найбільш влучно передати суть подій. Одним з них є слово «сїнь» [43, с. 700]. У церковнослов'янському тексті воно вживається на означення

двох грецьких слів: σκιά – тінь [18, с. 1137] (Μρ. 4:32², Плач Єремії 4:20³) та σκηνή – намет, скинія [18, с. 1136] (Буття 18:1⁴, Лк. 9:33, Μρ. 9:5, Μт. 17:4⁵); останнє в слов'янському перекладі Біблії перекладається також як *намет* (Єремії 4:20⁶). Літургійні тексти Преображення послуговуються і такою лексемою: «н̄ ѿблакъ ѿкѡ рѣнь протѣзѣше / νεφέλη ὡς σκηνή ἐφηπλοῦτο» (стихира на Господи воззвах), «н̄ ѿблакъ вѣѣтелъ урѣнь н̄хъ / καὶ νεφέλη φωτεινὴ ἐπεσκίασεν αὐτούς» (стихира на хвалитних), «тѣмъ н̄ ѿблакъ ѿкоже рѣнь убѣтъ н̄хъ / διὸ καὶ νεφέλη καθάπερ σκηνή, περιέσχεν αὐτούς» (литійна стихира), «н̄ ѿблакъ вѣѣтелъ протѣзѣше ѿкѡ рѣнь / καὶ νεφέλη φωτεινὴ, ἐφηπλωμένη ὡς σκηνή» (сідальний). Зокрема, у всіх стихирах, окрім хвалитних, міститься іменник σκηνή, який, з одного боку, кореспондує з євангельськими оповідями про подію Преображення, а з іншого – зі старозавітніми текстами, що подібно описують видимі форми присутності Бога: «коли поставлено храмину, хмара вкрила храмину, отой намет свідоцтва» (Числа 9:15). Для кочівного ізраїльського народу намет був місцем осідку, родинного затишку, добробуту, «образ намету святого» [128, с. 655 – 657].

У стихирі хвалитній «рѣнь» наповнює текст глибоко богословським змістом. Це ж спостерігається і у Догматику 2 гл. «Прѣиде рѣнь законна / Παρήλθεν ἡ σκιά τοῦ νόμου». Слово «тінь» використовується на позначення

² Марко 4:32 «καὶ ὅταν σπαρῆ, ἀναβαίνει καὶ γίνεται μείζων πάντων τῶν λαχάνων, καὶ ποιεῖ κλάδους μεγάλους, ὥστε δύνασθαι ὑπὸ τὴν σκιάν αὐτοῦ τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ κατασκηνοῦν», «н̄ р̄гдл̄ вѣклано б̄детъ, возрлетѣтъ, н̄ вывѣтът̄ е̄олѣ вѣхъ з̄еліи, н̄ творитъ вѣтвн̄ в̄ліл̄, ѿкѡ мощн̄ под̄ р̄кнѣю̄ р̄гѡ птн̄цамъ нев̄сн̄ымъ внт̄гтн̄».

³ Плач Єремії 4:20 «ἐν τῇ σκιά αὐτοῦ ζησομεθα ἐν τοῖς ἔθνεσι», «въ р̄кнѣю̄ р̄гѡ пожнвѣмъ во ѿзвѣцѣхъ».

⁴ Буття 18:1 «Ὡφθη δὲ αὐτῷ ὁ Θεὸς πρὸς τῇ δρυὶ τῇ Μамβρῆ, καθημένου αὐτοῦ ἐπὶ τῆς θύρας τῆς σκηνῆς αὐτοῦ μεσημβρίας». «гавнѣл̄ же р̄мѡ б̄гъ о҃д̄ дѣла мамврѣйска, р̄дл̄цѡм̄ р̄мѡ прѣд̄ двѣрьми р̄кнѣю̄ воел̄ въ полднѣ».

⁵ Матея 17:4 «ἀποκριθεὶς δὲ ὁ Πέτρος εἶπε τῷ Ἰησοῦ· Κύριε, καλὸν ἐστὶν ἡμᾶς ὥδε εἶναι· εἰ θέλεις, ποιήσωμεν ὥδε τρεῖς σκηνάς, σοὶ μίαν καὶ Μωσεῖ μίαν καὶ μίαν Ἠλίαν», «ѿвѣщавъ же пѣтръ рече (ко) ӣиовн̄: гд̄и, добрѡ р̄тъ н̄амъ злѣ быти: ѿце хощешн̄, сотворимъ злѣ трн̄ р̄кнѣю̄, твѣѣ р̄днѣ, н̄ мовн̄еовн̄ р̄днѣ, н̄ р̄днѣ илїи».

⁶ Єремія 4:20 «καὶ ταλαιπωρίαν συντριμμὸν ἐπικαλεῖται, ὅτι τεταλαιπώρηκε πᾶσα ἡ γῆ· ἄφνω τεταλαιπώρηκεν ἡ σκηνή, διεσπάσθησαν αἱ δέρρεις μου», «сотрѣнїе (на сотрѣнїе) призывѣлетѣ, понѣже ѡпдѣтѣла вѣл̄ землѣ, вневзпѣл̄ ѡпдѣтѣ жн̄лицѣ моѣ, р̄меторгѡшлѣ кожы моѡ».

співучасті з кимось або чимось. Перебувати в тіні – це бути учасником певної дійсності; перебування, ходіння в тіні Господній є ознакою праведного життя. Його тінь дарує впевненість в сьогоднішньому дні, спокій, захист. «Окрив тебе тінню моєї руки», – говорить Господь до Ісаї (Іс. 51:16). А в книзі Єзикаїла читаємо: «Усі народи землі вийдуть з його тіні» (Єз. 31: 12). Тінь ап. Петра несла оздоровлення хворим (Ді. 5:15). Праведник всеціло пронизаний Божою силою, і навіть його тінь звіщає про це. Водночас існує також інша тінь – тінь смерті, яка поширюється на тих, хто перебуває у темряві і любить спочивати в її тіні (Лк. 1:79). Ці думки переносяться і в літургійний текст. Тут мова йде про міцний зв'язок всіх учасників таїнства, адже вони перебувають в тіні хмари.

Гора Христового Преображення займає в Новому Завіті таке ж місце, що й гора Синай в Старому Завіті [200, с. 93–94]. Автор звертається до цієї подібності. Мойсей і Синай стають прообразом Христа й Тавору. Як Мойсей бере свідків, так і Ісус бере з собою трьох апостолів; як обличчя Мойсея випромінює світло, на яке не можуть дивитися люди, так і постать Христа у Преображенні засліплює апостолів, що «сі́ніа ли́ца твоегò не терпáще» (стихира на *Господи воззвах*). Гора стає місцем зустрічі Бога з людиною: «И́же дрéвля съ мѡўсе́омъ глаго́мъи на горѣ́ сі́наѣстѣ́й ѡ́бразы» (стихира на стиховні). Тексти через порівняння наближають ці дві біблійні події. Гора стає індикатором як подібних елементів, так і відмінних. «Горà, ꙗ́же иногдà мрáчна њ дýмна, ны́нѣ же честна њ свàтлà љ́тъ» (стихира на *Господи воззвах*). «Закóнъ въ сі́наѣ писáнемъ коображáа, хрѣ́те бже, во ѡ́блацѣ, њ ѡ́гнѣ, њ мрáцѣ, њ въ вѣхрѣ́ ꙗ́вилà є́си носѣ́мъ» (тропарець з 4 пісні канону). Ця ж тема присутня і в наступному тропарці канону. Синай відображає образ гори, що димує (Вих. 19:18; 20:18), Тавор – спокійної. Але на кожній з них присутній Бог. Вийти на гору – покинути все земне, недосконале і прямувати назустріч Досконалому. Лише в такому динамічному русі відбувається діалог Бога зі своїм творінням.

Гора освячується Божою присутністю, і все сповнюється радістю. Щоб передати це, стихира використовує слова Давида з Пс. 89:13 – «*дѣвѣръз ѿ ѣрмѡнз ѡ ѿменн твоѣмз возрѣдѣютсѧ*» (стихира на сиховні).

До гори причетний також Ілля. Його досвід Бога пов'язаний з тихесеньким лагідним вітерцем на горі Хорив (1 Цар. 19:11-13). Господь прийшов у тиші, і Слово Його наповнило цю тишу. Ілля подібно до Мойсея вступає в діалог з Творцем. Тому під час Преображення їхнє свідчення – це власний досвід духовного життя, який відображений також в літургійних текстах: «*мѡвѣсѣй бѣговѣдѣцз ѿ ѿлїа ѡгнеколенїчникз ѿ нешпѧльнїй нѣошѣстѣвенникз*» (стихира на литії). Кожен з них мав бути бездоганим, чистим від зла. Вогонь, як прояв Божої дії в процесі їх очищення, спалює нечистоту, щоб наблизити людину до досконалості. Христос, «який, спалюючи нас, переображує і звільняє, щоб ми могли стати справді самими собою» [12, § 47]. Піснеспіви, щоб передати цей зміст, переосмислюють покликання Мойсея (Вих. 3) та небовзяття Іллі (2 Царів 2:1–18): «*їже во ѡгні тѧ ѿ кѡпннѣ дрѣвле предвѣдѣвїй мѡвѣсѣй, ѿ взѧчїй на колєнїцѣ ѡгненнѣй ѿлїа*» (тропарець 4 пісні канону).

Христос – правдива Дорога, яка веде свій вибраний народ до обіцяної землі, Небесного Єрусалиму. У Старому Завіті Господь провадив вибраний народ «вдень хмаровим стовпом, [...] а вночі вогненним стовпом», який не зникав ні вдень, ні вночі (Вих. 13:21–22). Це приклад Божої постійності в любові до свого творіння. Св. Косма Маюмський (автор канону на Преображення) вкладає ці думки в зміст тропарця на 3 пісні канону: «*Ѳтолпѡмз ѡгнезрѣчїмз, ѿ ѡблкомз дрѣвле, їже вз пѡстїїннї ѿлїа ведїїй, днѣсь на горѣ дѣвѣрстѣїй, нензрѣчїннѡ во свѣтѣ хрїстѡсз проїлѧ*». Св. Іван Дамаскин (автор канону на Преображення) в контексті вогняного стовпа згадує епізод з Вих. 14: 15-25, де згадується перехід через Червоне море. «*Мѡвѣсѣй на мѡрѣ прѣрѡчєскн*

вѣдѣвъ ѿблакомъ ѿ столпѣмъ дрѣвле ѿгненнымъ славоу гдѣню» (тропарець 1 пісні канону). Мойсей, що провадив народ згідно з Божим Словом, був вірний йому. Навіть велика загроза з боку Єгипту не похитнула його віри. Тепер, під час Преображення, він стоїть поруч з Христом-Богом, якого прагнув побачити, і говорить про майбутні Його страждання. Господь виконав прохання Мойсея – він бачить на горі Бога лицем в лице.

Христос – не лише Дорога, Правда, але також Правдиве Життя, що прийшло до людей через хресну смерть і воскресіння. Він, первісток померлих, смертю смерть подолав, і тим, що в гробах, життя дарував. Апостол Павло пише, що «перший чоловік Адам став душею живою, а останній Адам – духом животворним» (1 Кор. 15:45). Бог взяв на себе людську природу і просвітив своєю святістю, уможлививши її участь в божественній славі: «По вєгѣ адѣма ѿблѣкѣа, хрѣтѣ, ѿчернѣвшее ѿзмѣнѣвъ просвѣтилъ єсѣ дрѣвле єстество, ѿ ѿзмѣнѣніемъ зрака твоегѣ бгѣодѣлмъ єсѣ.» (тропарець 3 пісні канону). Вчення про Христа як Другого Адама знаходиться у Посланні ап. Павла до Римлян 5:12–21 та Першому посланні до Коринтян 15:20–23; 45–49. Ця думка лягла в основу сотеріологічного вчення св. Іринія Ліонського (II ст.), який вводить у богословський обіг термін «рекапітуляція».

Ми заторкнули тему Христового Воскресіння, і цим увійшли в поле новозавітніх подій. Лука (9:30–31) передає розмову Ісуса з Мойсеєм та Іллею, які «говорили про його смерть». Тому згадка про смерть і воскресіння часто присутня у текстах празничних піснеспівів. Спостерігаючи Божу Славу на Таворі, учні мають стати свідками Христової хресної дороги, щоб свідчити опісля про Христа розп'ятого, що Він «по сществѣ, бгѣ былъ єсѣ ѿ члѣкѣвъ» (тропарець 5 пісні канону). Кондак празника про це говорить так: «да єгда члѣ оузрачѣтъ распинаема, страданіе оубѣ оуразумѣютъ вольное, мірови же проповѣдачѣ:

ἵακω τῷ ἑῖν κοινηνὸν ὄρει ἰάνη». Темою страждання розпочинаються також дві перші стихири на Господи воззвах: «Прежде крѣта твоегѡ, гдн». Цей хрест вказує нам на Воскресіння, адже «коли Христос не воскрес, то марна проповідь наша, то марна й віра наша» (1 Кор. 15:14). Літургійні тексти носять керигматичний характер, проповідуючи про Христа розп'ятого і воскреслого. Прикладом цього є стихири Преображення, «провозвѣщающыа славное крѣта радн, њ спасительное воскресѣніе» (стихира на стиховні).

Таїнство Преображення відбувається у троїчному вимірі. Бог Отець в голосі, Бог Дух Святий в хмарі присутні разом з Богом Сином. «Днесь на двѡрстѣн горѣ, тайнѡ трѣцы образъ показѡ» (стихира на литії).

Досліджуючи історію виникнення празника, бачимо його зв'язок з пасхальним циклом та празником Воздвиження Чесного Хреста. Про це свідчать і літургійні тексти. Проте їх тематика не обмежується лише цими празниками, адже у них використовуються також звернення до події Різдва та Хрещення Христового (Богоявлення). Гимнограф порівнює Преображення з Різдвяною зорею, що провадила своїм світлом до Бога Сина. Він не вживає слова «різдвяна», але спорідненість подій чітко прослідковується: «Днесь хрѣтѡс на горѣ двѡрстѣн просѣавъ ѡгнѡ бжѣтвенною зарѣю» (тропарець 1 пісні канону).

Пояснення цього фрагменту знаходимо в стихирі на хвалитних : «Ѧ двѣческагѡ облака тѡ рождѣна, њ плѡть бѣвша, њ на горѣ двѡрстѣн превобразѡщася, гдн». Христос – правдивий Бог і правдива людина. Церква заявила про це ще на Соборі в Халкедоні 451 року, і несе цю правду віри впродовж всіх часів. Як в Різдві Правдивий Бог «применшив себе самого, прийнявши вигляд слуги, ставши подібним до людини» (Флп. 2: 5-8), так в Преображенні привідкрив велич свого Єдинородного Синівства: «ἵακω ἑδίνз ἑῖн њ по воплощенн, ѡгнз

Єдинорóдний, н̄ сп̄сз м̄ра» (стихира на стиховні). Будучи «Ѡ свѣтла пресвѣкій перворóдний свѣтз» (Ірмос 5 пісні канону), Христос Світлом свого Божества обожествлює людську плоть. Церква у своїх молитвах слідує правилу віри («lex orandi – lex credendi»), тому під час аналізу побудови літургійних текстів прослідковуємо гармонію і логічну послідовність ідей, яка полягає в єдності богословських думок, мотивів та фундаментальних правд нашої віри, що поміщені в текстах [68].

Таїнство Преображення розглядається не лише в світлі Божого вочленення, але також крізь призму події Хрещення Христового. Явління Бога Отця і Святого Духа присутнє як в Хрещенні, так і в Преображенні. «Сей љсть син̄ мой возлюбленный» (стихира на *Господи воззвах*) – ці слова засвідчують про Боже Синівство Христа. В іншому тексті, на стихирах хвалитних, світло Преображеного Христа порівнюється з ризою: «їже свѣтомз їакв р̄зю ѡдѣвал̄ся». Цей фрагмент перефразовує литійну стихиру празника Богоявлення, де «ѡдѣвал̄ся свѣтомз, їакв р̄зю» входить у води Йордану і приймає хрещення з рук Івана Христителя.

Аналіз літургійних текстів буде не повний, якщо не згадати космологічний вимір празничної тематики. Події Різдва Христового, Богоявлення, Преображення і Воскресіння заторкують не лише людство, але й увесь сотворений світ. Христос у Преображенні «їже свѣтомз [...] всю̄ вселѣн̄ю ѡсвѣтївз» (стихира на литії). Воскреслий Христос дає початок новому світові, примирюючи людину і світ з Богом. Всесвіт стає учасником Божої Слави, пермоги над смертю [64, §§ 453–455]: «нѣла ѡубо́шл̄ся, земл̄а вострепеч̄а, в̄ндаще на земл̄н̄ сл̄бвы г̄да» (стихира на *Господи воззвах*). Цілий всесвіт разом з

людиною стремить до Преображення у Христі, яке звершується завдяки Його воплощенню (Іс. 66:22).

Тексти стихир служби Преображення будуються навколо біблійних понять, що передають головну ідею цієї події. Це гора, хмара, страждання на хресті, сіяння, світло, страх, переображення, які стоять в центрі святоотцівських гомілій. Зокрема, Василій Великий описує природу походження хмари, зітканої зі світла, та показує Божу славу. А Григорій Богослов виділяє три роди світла: світло, що виникає з природи Пресвятої Тройці і споглядається лише Отцем, Сином та Духом Святим; Бог – це світло недосяжне та неприступне, що відкривається людині та просвічує її в міру її очищення. Інший вид світла – Ангели, що причащаються Божим Світлом через стремління до Нього та служіння Йому. Третім світлом є людина, яка уподібнюється Богу і наближається до Нього. Божественне сяйво часто супроводжувало людей на шляху спасіння, як бачимо це на прикладі Мойсея та Іллі, що з'являються в таїнстві Преображення.

1.2. Літургійний контекст празника Преображення у візантійському обряді

Питання репертуару служби празника є важливою складовою вивчення його богослужбово-музичної сутності, що потребує передусім джерельного матеріалу. Православне богочитання проходило різні етапи свого розвитку та закарбовувалось у гимнографії та церковних уставах. Багатоманіття літургійного матеріалу потребувало впорядкування та створення чітких механізмів його чергування, взаємодоповнення. Певний порядок формувався як в межах окремої служби, так і добового, тижневого та річного циклів. Питання уставу, правил органічного поєднання різножанрового матеріалу є фундаментальним при розгляді гимнографічної драматургії. Адже він визначав не лише зміст і порядок піснеспівів у літургійних збірниках, але й свідчив про ті чи інші богослужбові практики певних християнських громад або локальної

території, звідки походить той чи інший рукопис. Празник Преображення належить до ряду господських празників, яким сучасні грецькі та слов'янські мінеї приписують малу вечірню, вечірню з литією та благословенням хлібів, утрєню та літургію. Проте ретроспективний аналіз типіконів, тропологіонів, міней, нотованих літургійних збірників ілюструє тривалий процес формування репертуару служби празника в різних регіонах поширення візантійського обряду. Корпус піснеспівів Преображення сформований у порівняльній таблиці з інципітарієм та покликами на грецькі та слов'янські джерела [Дод. Г].

1.2.1. Репертуар служби Преображення за слов'янськими та грецькими ненотованими кодексами

Найдавнішим літургійним збірником, що містить гимнографічний матеріал єрусалимських богослужінь доіконоборчого періоду є давній Ядгарі –переклад грецького Лекціонарія та Тропологіона на грузинську мову, виконаний у VIII–поч. IX ст. Грецький оригінал збірника не зберігся, однак присутність тут гимнографічних текстів IV–VIII ст. свідчить про те, що «грецький прототип Ядгарі підготував ґрунт для активізації гимнографічної творчості, яка представлена в працях відомих палестинських церковних піснетворців VIII ст.» [139, с. 421]. Повний список давнього Ядгарі, опублікований у 1980 році під керівництвом Єлени Метревелі, Ц. Чанкієвої та Л. Хевсуріані, за структурою уподібнюється до Лекціонарія Єрусалимської церкви, що містив псалми та монострофні гимни – тропарі. Цей збірник, на думку Антона Баумштарка та Корнелія Кекелідзе, остаточно сформувався в VII ст. і ліг в основу Тропологіона, що містить вже й багатострофні гимни (стихири, канони), поява яких стала поштовхом до витворення збірника нового зразка [81, с. 923]. У видання давнього Ядгарі ввійшли рукопис лаври св. Сави IX ст. (Н-2123) [63, с. 368] та декілька редакцій давнього Тропологіона Sin 18, Sin 40, Sin 41, Sin 34, Sin 26, Sin 20 [89, с. 18]. Вперше детальний опис цього рукопису (включно з вказівкою гласів) публікує Корнелій Кекелідзе «Литургические грузинские

памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение». На жаль, сторінки, що містять празник Преображення, не описані (арк. 207 зв.–211), лише на арк. 207 є примітка про цей празник. Аналіз поетичних тропарів Єрусалимського лекціонарія, що в невеликій кількості збереглися у грецькому варіанті, засвідчує використання їх як ритмічних моделей для написання стихир ранньовізантійськими гимнографами. На це вказує, зокрема, інтеграція моностроф у стихирі (здебільшого в якості першої строфи) [81, с. 925]. Трапляються випадки використання декількох монострофних тропарів в одній стихирі. Що стосується канонів, то грузинські перекладачі Тропологіону дотримуються дослівного перекладу, нехтуючи при цьому силабо-тонічними засадами грецької поезії. Зовсім інший підхід бачимо в грузинських ірмологіонах, де максимально зберігається метро-ритмічний малюнок грецького відповідника [81, с. 927–928].

Репертуар служби Преображення в давньому Ядгарі представлений майже 50-ма гимнами, які знаходяться в трьох різних списках – Н-2123, Sin 18, Sin 40. З усього багатоманіття гимнографічного матеріалу лише три стихирі знаходимо в грецьких відповідниках: дві на *Господи воззвах* (Προ του Σταυρου σου, Εις ορος υψηλον μεταμορφωθεις) та стихира, що сьогодні вже не входить до служби Преображення, а знаходиться в Тріоді Σε τον εκ Πατρος αχρονως. На жаль, переклади грузинських текстів давнього Ядгарі на інші мови є частковими. Останні доробки в цій сфері належать Шарлю Рену (Charles Renoux), який здійснив переклад на французьку гимнів Воскресіння Христового із синайської колекції рукописів – Sin 40, Sin 41 та Sin 34 [198] та Преображення [197, с. 527–539].

Літургійна поезія візантійського обряду, як і рубрики, що регламентували її використання, сформувалися у межах антиохійської літургійної традиції. Хоча засади поетичної мови, використані в літургійних текстах, знаходимо в давніх культурах задовго до виникнення християнства. Семітський принцип паралелізму, сирійський поетичний стиль та грецькі елементи риторики знайшли своє

відображення в гимнографії [121, с. 65–71]. З-поміж молитовних практик локальних християнських апостольських спільнот Малої Азії та Палестини поступово виокремилася низка центрів: *Константинополь* (храм св. Софії, де в IX ст. вже сформувався так званий катедральний тип богослужінь (Устав Великої церкви)⁷ [40, с. 1–163; 1]), що містив свій синаксар, лекціонар, евхаристійний чин, евхологійон та катедральний часослов (*ασματική ακολουθία*) [133, с. 64–67]; *монастир Теодора Студита* († 826), який у IX ст. поєднав монаший саваїтський часослов з катедральним [133, с. 85]); *Єрусалим* (храм Воскресіння)⁸, монастир св. Сави, що зазнав гимнографічного розквіту у VIII– I пол. IX ст. завдяки Андрею Критському, Йоану Дамаскину [62], Космі Маюмському, що виховалися у сирійській літургійній традиції та, ймовірно, були знайомі з її поетичними жанрами (мадраш, согіте, мемра та ін.), та Теофану Граптосу (+847), з кін. X ст.– *Афон* (Діатипос Атанасія Афонського з Великої лаври)⁹, що взорувався на Іпотипос Теодора Студита¹⁰ та готував ґрунт для формування нового літургійного уставу, занотованого у Діатаксісі ігумена Великої лаври, а згодом патріарха Філотея Коккіна (+1379). Кожен з цих головних осердь обрядового «бродіння» творив нові форми богочитання та трансформував, доповнював вже існуючі, керуючись, здебільшого, вимогами часу та місця. Починаючи з VIII ст., саваїтська поезія, що знаходилася в одножанрових літургійних книгах (збірки канонів [122], стихир, кондаків, тропарів і катизм), була «кодифікована у візантійських антологіях змінних молитов добового (октоїх), великопосно-пасхального (тріодь) та нерухомого (мінея) кіл богослужбового року» [133, с. 85–86].

Перші розвинені типікони з'являються в XI ст. Це Студійський типікон патріарха Алексія та Єрусалимський типікон, згадки про який містяться в Тактиконі Нікона Черногорця [177]. Єрусалимський устав (Типікон лаври св.

⁷Найдавніші списки Типікону св. Софії в Константинополі датуються кін. IX ст. (рук. Patmos 266), X ст. (рук. St. Crucis 40) та XI ст. (cod. Dresde A 104).

⁸Типікон Єрусалимської церкви Воскресіння 1122 року (рук. St. Crucis 43) опублікував Атанасій Пападопулос-Керамес [247].

⁹Грецький текст Διατύλωσις опублікований Алексієм Дмитрієвським [40, с. 238–256].

¹⁰Грецький текст Υποτύλωσις опублікований Алексієм Дмитрієвським [40, с. 224–238].

Сави¹¹), що виник у першій половині XI ст. в результаті синтезу студійського синаксаря та палестинських монаших практик (уставу монастиря св. Сави), швидко поширюється в Антіохії та Константинопольському патріархаті (з 1088 року – в монастирі Йоана Богослова на о. Патмос, з XIII ст. – у монастирі Лазаря на г. Галесій та в усій Нікейській імперії, а з 1261 року регламентує порядок богослужінь Студійського монастиря в Константинополі та храму Святої Софії). З XIII ст. він застосовується також на Афоні (у 1200 – 1208 рр. св. Сава Сербський впроваджує його в Хиландарському монастирі) та проходить низку редакцій та доповнень, формуючи так званий новосаваїтський літургійний тип, що невдовзі став основним в церквах візантійського обряду. Найдавніша редакція Єрусалимського типікону збереглася в сирійському рукописі XIII ст. – *Sinai syriac 136*. Як зауважує Пентковський: «використання Єрусалимського типікону не вносило якихось кардинальних змін у перебіг богослужінь в монастирях Малої Азії, оскільки в основі тексту знаходився Студійський синаксар константинопольського походження; різниця полягала, головним чином, в наявності або відсутності всенічного бдіння [*αγρουπνία*], а також незначних розбіжностей у календарі та гимнографії» [98, с. 83]. Перше друковане видання Єрусалимського типікону вийшло у Венеції в 1545 році [44]. За структурою він містить п'ять частин: уставно-дисциплінарна, місяцеслов, тріодь, Маркові глави і додаткові статті [124, с. 488]. Серед рукописної спадщини Єрусалимського уставу цікавим є Типікон св. Сави (*Τυπικὸν ἁγίου Σάββα*) ms. *Lesbiacus Leimonos 88* [248, с. 78–79] з монастиря св. Ігнатія (*Μόνη Λεσιώνος*) на острові Лесбос біля побережжя Малої Азії. Рукопис датується XIV ст. і містить 214+і аркушів. Тут в мінейній частинині знаходимо також чинопослідування на празник Преображення (арк. 97зв.– 99).

Незважаючи на монаший характер богослужінь Святогорського типікону (новосаваїтського уставу), він став головним як для монаших, так і для катедральних храмів грецького та слов'янського православного простору,

¹¹ Устав, що, за переданням, був написаний св. Савою в VI ст., не зберігся, тому йдеться про новосаваїтський устав.

починаючи з XIV ст. Слід зауважити, що в період з XI по XIV ст. вагому роль в літургійному житті Константинополя відігравав устав патріарха Алексія (+1043) (ктиторський типікон і богослужбовий синаксар), укладений ним для монастиря Успіння Пресвятої Богородиці. Цей устав акумулював богослужбові практики Студійського монастиря і ліг в основу слов'яно-руського уставу Києво-Печерської лаври під назвою Студійсько-Алексіївський устав (САУ) [100, с. 5], замінивши вживаний тоді устав константинопольського монастиря св. Георгія в Манганах (автор Константин Мономах) [129, с. 120–121]. Відомо сім рукописів, що містять розширену або часткову редакцію САУ. Найповніший список знаходиться в рук. Син. 300 [100, с. 40]. Переклади на слов'янську різних редакцій розпочинаються з першої половини XIV ст. Новітнє видання типікона Єрусалимського типу здійснив грецький літургіст першої половини XX ст. Георгій Ріга (1888–1961) [251].

Ще одним джерелом, що проливає світло на літургійне благочестя монастирських спільнот Константинополя XI – XII ст., є богослужбовий синаксар та ктиторський типікон монастиря Пресвятої Богородиці Благодійниці (Евергетидський). Ці два збірники, ймовірно, склали одну книгу та були результатом праці ігумена Тимотея. Впродовж XX ст. наукове співтовариство провело низку цінних досліджень цього матеріалу. Зокрема, були виявлені спільні елементи з патмоським списком Типікону Великої Церкви, синаксарем Алексія Студита (порядок читань); в основі Евергетидського синаксаря (ЕС) була використана перша редакція Студійського синаксаря. Пояснення на празник Благовіщення, що міститься в ЕС, вказує на літургійні зв'язки з таким монашим центром Малої Азії, як Олімп у Віфінії¹². Знаходяться тут і рубрики палестинського походження: празничні блаженні на Літургії, на воскресній та празничній утрени після катизм виконується Поліелей, спів 17 катизми (Непорочні) з воскресними тропарями. Однак не зустрічаємо палестинських агріпній (велика вечірня з литією та благословенням хлібів). Цей матеріал, а

¹²На горі Олімп у Віфінії, де у VIII–X ст. були десятки монастирів, подвизалися також свв. Кирило та Методій.

також низка особливостей синаксаря дали підстави Пентковському ствердити, що при написанні уставу Евергетидського монастиря упорядник взорувався також на устав монастиря Воскресіння на горі Галесій біля Ефесу, що функціонував за Діатипосом Лазаря Галесійського (+1053) [97, с. 76–79]. Типікони ктиторських монастирів Константинополя XI– XII ст. (Евергетидський, монастиря Христа Пантократора, Христа Чоловіколюбця, Богородиці Благодатної та Типікон Алексія Студита) ілюструють механізм формування цього виду книг, що на відміну від богослужбового синаксаря були юридичними документами. Пентковський зауважує, що «основна увага ктитора була направлена на створення ктиторського типікону, який був юридичним документом і визначав статус, організацію, функціонування і матеріальне забезпечення монастиря. Тексти, що містять опис монашої трапези, богослуження, поставлення ігумена та посадових осіб, зазвичай випозичалися з уставу монастиря, вибраного в якості зразка. Наприклад, при укладанні типіконів монастирів Христа Чоловіколюбця та Богородиці Благодатної використовувався текст Евергетидського типікону, а при укладанні Пантократорського типікону і Типікону Алексія Студита використовувались тексти студійського походження» [97, с. 87].

Активне запозичення літургійного матеріалу з одних духовних центрів іншими, що спостерігаємо зокрема на прикладі Евергетидського уставного корпусу та ктиторських типіконів, підтвержує думку о. Василя Рудейка про те, що «хоч би скільки ми намагалися знайти «ідеальний» катедральний чи монаший обряд тої чи іншої традиції, ми приречені на необхідність узагальнень і постійної апеляції до «винятків» зі створеного нами правила» [113, с. 76].

При вивченні уставних практик Афону XV– XIX ст. виокремлюється велика група так званих святогорських рукописних типіконів, що продовжують літургійну традицію тієї чи іншої обителі та послуговуються своїми літургійним збірниками, відмінними від класичних друкованих уставів [41]. У грецькому катедрально-парафіяльному середовищі сформувалося

чинопослідування, наближене за своїм вмістом до уставу Студійського чи св. Софії, проте в основному базоване на Єрусалимському уставі. Типікон, укладений протопсалтом Великої церкви Христової Константином та опублікований в Константинополі 1838 року, на відміну від монашого Єрусалимського уставу, не має вказівок щодо малої вечірні, часів та литії на великій вечірні; відсутня літургійно-дисциплінарна частина. Також знаходимо тут низку особливостей мінейного циклу [124, с. 492–494]. У 1888 році виходить оновлена редакція збірника під редакцією протопсалта Віолакиса [229].

Найповніший репертуар служби Преображення зустрічаємо у друкованих грецькій та слов'янській Августівській мінеї, упорядкований за Єрусалимським уставом. Розглянемо рубрики служби на Преображення за слов'янськими та грецькими типіконами та мінеями.

1. Студійсько-Алексіївський устав, рук. Син. 330 XII–XIII ст. (арк. 185–186 зв.).
2. Афонський устав монастиря Діонісіу 1909 р. Автором рукопису (№850), що був переписаний з давніх типіконів монастиря Діонісіу, є монах з Константинополя Дометіос. Датується пам'ятка 1909 роком. Переписувачем за основу були взяті рукопис типікону монастиря, укладений Ігнатієм (рік 1624) та два рукописи саваїтського типікона XVI ст. [257].
3. Устав св. Сави. Венеція 1545 рік [44].
4. Мінея слов'янська за серпень 1894 року [82].
5. Мінея грецька – венеційське видання 1549 р. [255].
6. Катедральний устав Великої церкви Константина 1838 року [239].
7. Катедральний устав Віолакиса 1888 року [229].

Подаємо український переклад тексту грецьких джерел.

Студійсько-Алексіївський устав (САУ) рук. Син. 330. Слов'янські тексти стихири взяті з Мінеї августа і в певних словах мають відмінний запис графем, що на зміст не впливає.

Ввечері співаємо блажен муж. На Господи воззвах вставляють стишків 9 і співають три самогласні стихири тричі глас четвертий *Прѣжде расплатна твоєгѡ, гдѣн, горѣ нѣбѣн подобѣщнаѣ, Прѣжде расплатна твоєгѡ, гдѣн, поимь оуѣтничкѣ на горѣ*

высокъ, На горѣ̄ высоцѣ̄ превѣрѣа е҃сз. На слава, І нині першу стихиру. Вхід. Прокімен. Три паремії. Перша з Виходу Рече̄ гдѣ̄ кз мωνείю: взыди ко мнѣ̄, друга з Виходу Глагола̄ гдѣ̄ кз мωνείю лицѣмз кз лицѣ̄ і третя Царів 3 Ко днѣхз Ѡнѣхз прїиде̄ нлїа. На стиховні співають одну стихиру тричі глас 5 самогласний Прїидіте, взыдемз на горѣ̄ гдню̄ Проказують також і стих [празника] замість звичайних: стих 1 Твоа̄ соутѣ̄ небѣа, стих 2 Сѣверз н море̄ тзи ез. На Слава, І нині самогласний глас 6 Прообразуѣа̄ взикрїіе̄. Ці ж стихи проказуються на стиховні по Хваліте Господа. Тропар глас 7 самогласний Превѣрзїа̄ є҃сн на горѣ̄, хр҃тѣ̄ бѣже, показавый̄ о҃чїнникѣмз твоимз̄ слѣвѣ̄ твою̄, іакоже̄ можѣхѣ̄: да воззїаетз̄ н̄ нѣмз̄ грѣшнымз̄ свѣтз̄ твоѣ̄ приносѣщный̄, молитвамӣ бѣы, свѣтодавче,̄ слава̄ тебе̄. Також [цей тропар] на Бог Господь та наприкінці утрени.

На утрени по співі псалмів співається сідальний празника і читається слово Андрія на Преображення. Після нього співають степенні глас 4. Прокімен того ж гласу Флѣвѣрз н̄ є҃рмѣнз. Стих Иповедатѣ̄ небеса. Всяке дихання того ж гласу. Євангеліє утрени від Луки. Після цього Воскресіння Христове бачивши і Пс. 50. Співається два канона: глас 4 Лицы̄ и҃льтегтїн та глас 8 Водѣ̄ прошѣдз. Стишки співають на 2. Вставляють стишки поміж тропарів. Богородичні восьмого гласу в дні празника не проказуються. В інші дні після них, якщо співається той самий канон. Проказується по третій пісні сідальний празника, а по шостій пісня кондака глас 7 На горѣ̄ превѣрзїа̄. Світільний. Свят Господь. На Хваліте Господа залишають 6 стишків і співають три стихири самогласні двічі глас 1 Дрѣвѣ̄ ез̄ моговомз̄, Твое̄ є҃диночадога̄ и҃на, Пезмѣрѣное̄ твое̄. На слава, і нині першу стихиру. На стиховні три стихири глас 8 Мрака̄ законьнаго̄ та інші два подобні. На слава і нині першу [стихиру].

Устав св. Сави. Венеція 1545 рік (далі - саваїтський устав).

На малій вечірні стихири подобні (просόμα) глас 4 Δεϋτε та Ημείς καλιω̄ Слава І нині глас 2 Ὁ φωτί σου ἄλασαν [стихира литїї]. На стиховні глас 2, Слава І нині Ἦλιος εκ γαστρος.

На великій вечірні стихологія не робиться. На Господи воззвах стихира самогласна глас 4 на 8. Двічі кожну. Слава, І нині глас пл. 2 Προτυλὼν τὴν Ἀνάστασιν. Вхід. Прокімен дня та читання. Το μεν α'. 3 [книги] Виходу читання Εἶπε Κύριος πρὸς Μωϋσῆν. Друге з Виходу читання Ἐλάλησε Κύριος πρὸς Μωϋσῆν. І третє [читання] з Третьої [книги] Царів Ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκεῖναις, ἔρχεται Ἦλιὸς εἰς Βηρσαβεέ. На литїї самогласні глас 2 Ὁ φωτί σου ἄλασαν, Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβὼρ, Τὸ προήλιον σέλας Χριστός. Слава глас пл.1 Δεϋτε̄ ἀναβῶμεν̄ εἰς τὸ ὄρος̄ Κυρίου, І нині глас пл.1 Νόμοῡ καὶ Προφητῶν̄ σε̄ Χριστέ̄. На стиховні стихири самогласні глас 1 Ὁ πάλαῑ τῷ Μωσεῖ̄ συλλαλήσας. Стих: Σοὶ εἰσιν̄ οἱ οὐρανοί, καὶ σὴ̄ ἐστὶν̄ ἡ γῆ.

Глас 1 Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς. Стих: Θαβὼρ καὶ Ἑρμών ἐν τῷ ὀνόματί σου ἀγαλλιάσονται. Глас 1 Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας. Слава, I нині глас пл.2 Πέτρω, Ἰωάννη καὶ Ἰακώβω. Тропар глас варіс проказується тричі. Μετεμορφώθης ἐν τῷ ὄρει Χριστὲ ὁ Θεός, δείξας τοῖς Μαθηταῖς σου τὴν δόξαν σου, καθὼς ἠδύναντο. Λάμπρον καὶ ἡμῖν τοῖς ἀμαρτωλοῖς, τὸ φῶς σου τὸ αἶδιον, πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου, φωτοδότα δόξα σοι. Благословення хлібів і читання (ανάγνωσις) εἰκωμίον της εορτής [хвалебна пісня, панегірик празника] Беремо два на Книгу Матея слово 56 та 57¹³.

Шестипсалміс, стихологія [катизми] та поліелей. Степенні, перший антифон 4 гласу. Прокімен глас 4 Θαβὼρ καὶ Ἑρμών ἐν τῷ ὀνόματί σου. Стих: Σοὶ εἰσιν οἱ οὐρανοί. Всяке дихання. Євангеліс від Луки. Τῷ καιρῷ ἐκεῖνω παραλαμβάνει ο Πεντηκοστος. Канонів 2, глас 4, ірмоси на 8 та глас пл.4 тропарі на 6. Глас 4 Χοροὶ Ἰσραήλ, ἀνίκμοις ποσί та інший канон глас пл.4 Ὑγρὰν διοδεύσας. Μωσῆς ἐν θαλάσση προφητικῶς. Катавасія Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς. Після третьої пісні сідальний. Беремо кондак глас варіс Ἐπὶ τοῦ ὄρους μετεμορφώθης, καὶ ὡς ἐχώρουν οἱ Μαθηταί σου τὴν δόξαν σου, Χριστὲ ὁ Θεός ἐθεάσαντο, ἵνα ὅταν σε ἴδωσι σταυρούμενον, τὸ μὲν πάθος νοήσωσιν ἐκούσιον, τῷ δὲ κόσμῳ κηρύξωσιν, ὅτι σὺ ὑπάρχεις ἀληθῶς, τοῦ Πατρὸς τὸ ἀπαύγασμα. Після 9 пісні роздають свічки братам. Світильний тричі. Φῶς ἀναλλοίωτον Λόγε. На Всяке дихання стихира подобна на 4 стиха. Глас 4. Двічі Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθεῖς. Прὸ τοῦ τιμίου Σταυροῦ, слава і нині глас пл.4 Παρέλαβεν ὁ Χριστός, τὸν Πέτρον. Велике славослов'я та відпуст. Роздається святий елей братам.

Катедральний устав Великої церкви Христової Константина 1838 року.

«Якщо випаде неділя, не співаємо воскресного, але все празника. На вечірні Стихології немає. На Господи воззвах співаємо самогласні глас четвертий, на 6. Слава, I нині, глас пл. другий Προτυπὼν τὴν Ανάστασιν τὴν σὴν [Πρωεβραζδω κοκρῆνῆε τ'βοε]. Вхід. Світло тихе. Прокімен дня і читання. На стиховні самогласні стихирі. Слава, I нині глас пл. другий Πέτρω καὶ Ἰωάννη [Πετρὸς ἢ ἰάκωβος]. Тропар тричі та відпуст.

Зранку, після Литії, тропар Преображення по Бог Господь тричі. Псалтир та Поліелей. Катизми дві. Степенні. Прокімен Θαβὼρ καὶ Ἑρμών [Θαβώρз ἢ ἔρμώνз]. Євангеліс від Луки. Слава, Ταῖς τῶν Αποστόλων, I нині, Ταῖς της Θεοτόκου та самогласний другого гласу Ο φωτί σου ἀπασαν [Ἰже вѣтгомз т'воімз вѣд велеένδю ѡвѣтнѣкз]. Литія. Канони. Стих Δόξα σοι ο Θεός. Після третьої [пісні] сідальний Ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ Θαβὼρ та ін. Катавасія Σταυρὸν χαράξας [Κρῆτз начертѣкз]. Чеснішу від херувимів не читаємо. Світильний тричі. Хвалитні. Слава, I нині глас пл. четвертий Παρέλαβεν ο Χριστός. Велике славослов'я. На Літургії співаємо антифони празника» [239, с. 139–140].

¹³ Під час читання відбувалося, цмовірно, споживання освяченого хліба та вина.

Цікавим є питання щодо місця литії (λιτή) та благословення хлібів (αρτοκλασία).

Καθεδρальный устав Βιολακί 1888 року.

«Якщо випаде празник Преображення в неділю, не співаємо воскресного, але все празника як подано далі. В суботу ввечері, після Початку звичайного (Προοιμιακο), Господи воззвах та самогласна Προ του Σταυρού σου Κύριε на 6. Слава, I нині, Προτυλών την Ανάστασιν την σην [Πρωεβραζδα βοικρήνε τ'βοε]. Вхід. Світло тихе. Прокімен дня і читання. На стиховні три самогласні стихири. Слава, I нині Пέτρω και Ιωάννη [Πετρὺ ἢ ἰάκωβὺ]. Тропар Μεταμορφώτης εν τῷ Ὄρει тричі та відпуст Ο εν τῷ Ὄρει τῷ Θαβὼρ μεταμορφωθείς εν δόξῃ ενώπιον των αγίων αυτού Μαθητῶν και Αποστόλων Χριστός ο αληθινός.

На утрени, після Пс. 50, Литія празника, трисвяте, тропар та шестипсалміс. По Бог Господь тропар як на вечірні, далі Псалтир та Поліелей Атνεїте το όνομα Κυρίον. Сідальних два. Степенні, перший антифон четвертого гласу. Прокімен Θαβὼρ και Ерμών [Θαβώρз ἢ εἰρμώνз], Всяке дихання та Євангеліє від Луки (Воскресіння Христове не співаємо, але відразу Пс.50). Слава, Ταῖς τῶν Αποστόλων, I нині, Ταῖς της Θεοτόκου, стих Еλέησον με ο Θεός та самогласний другого гласу Ο φωτί σου άπασαν [Ἦже εβѣтомз т'воімз вєтє вєлєннѣю ѡвѣтѣнѣвз] (беремо з литії). Литія. Канони. Стих Δόξα σοι ο Θεός. Після третьої [пісні] сідальний, після шостої кондак та ікос празника та Місяцеслов. Катавасія Σταυρόν χαράξας [Κρητз начертáвз]. Далі співаємо дев'яту пісню і два канони катавасії Μυστικῶς εἰ Θεοτόκε Παράδεισος,. Світільний тричі. На хвалитних три подобних на четвертий [глас]. Слава, I нині Παρέλαβεν ο Χριστός. Велике славослов'я і тропар. На літургії співаємо антифони празника» [229, с. 300–301].

Розглянемо порядок вечірні та утрени на основі вищенаведених уставів.

Μαλα вечірня.

Згадка про малу вечірню є лише в Типіконі св. Сави та монастиря Діонісіу. Тут міститься дві стихири подобні (самоподобний Ἔδωκα σημείωσιν / Δμз εἰн знаменіє) на Господи воззвах 4 гласу, з яких лише одна Δεῦτε νῦν τὴν κρείττονα є у друкованій грецькій Мінеї. Слід зазначити, що афонський устав Діонісіу подає «чотири стихири подобні з Константинопольської мінеї першого гласу» (самоподобний Των ουρανίων ταγμάτων / Нѣньнхз чиннѡвз). Слов'янська друкована

мінея також містить стихири першого гласу, що, ймовірно, пояснюється взоруванням на згадану в рукописі Константинопольську мінею. Ця подібність зберігається і в наславнику, який є спільним в слов'янській мінеї, грецькій мінеї та афонському уставі – Τον ὑνόφον των νομικόν (*Мрѣкз закѡнный*). Саваїтський устав містить відмінний від грецької мінеї наславник глас 2 Ὁ φωτί σου ἄλασαν (*Їже свѣтомз твоімз*), що є самогласною литійною стихирою у всіх списках.

На стиховні стихири подібні глас 2 (самоподібний Οἶκος τοῦ Ἐφραθᾶ / *Доме ѿφραѡвз*).

Велика вечірня та утрєня.

Велика вечірня та утрєня формують цикл богослужінь всенічного (агрїпнії) та містяться в усіх розглянутих нами джерелах. Перебіг богослужінь за різними уставами розглянемо у порівняльній таблиці з критичними коментарями. Задля об'єктивності у висвітленні матеріалу, подається лише та інформація, що присутня в пам'ятці. Відсутність інформації в джерелі про певну частину богослужіння не завжди означає про її відсутність і в чинопослідуванні, оскільки устави та мінеї у празничних рубриках ставлять за ціль вказати на особливості празника, опускаючи при цьому загальновідомі речі. Жодне з джерел не згадує про початковий виголос, яким на великій вечірні із литією є «Слава святій», після чого слідує «Прийдіте поклонімся» та Пс. 103. Відсутність Початку звичайного спричинена наявністю малої вечірні та часу 9. Спостерігаємо відмінності й у рубриках щодо виконання Блажен муж, а також в кількості стихир та наславнику на Господи воззвах. Зокрема, в іншому афонському типіконі міститься така вказівка щодо агрїпнії на господський празник: «На вечірні співається аніксандарій (Пс. 103), та завжди Блажен муж». [218, с. 105].

Слід також відзначити, що Типікон Євергетидського монастиря XII ст (рук. Athen. gr. 778), який знаходився біля стін Константинополя, також містить

вказівку на «слава» повторювати першу стихиру 4 гласу Про του Σταυρού σου Κύριε [40, с. 480].

| ВЕЧІРНЯ З ЛИТІЄЮ | Студійсько- Алексіївський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|--------------------------|---|--|--|--|--|
| Початок звичайний | | | | | |
| Пс.103 (ανοιξαντάρια) | | після повечір'я псалом 103 | | | Предназначательний (Προοιμακόν) |
| Блажен муж | ввечері співаємо Блажен муж | не беремо, лише якщо свято в неділю | стихології не робимо | стихології не робимо | |
| Господи воззвах | на 9: три самогласні стихири, тричі кожну. Глас 4 | на 8: 4 самогласні стихири, двічі кожну. Глас 4 | на 8: 4 самогласні стихири, двічі кожну. Глас 4 | на 8: 4 самогласні стихири, двічі кожну. Глас 4 | на 6: самогласна Про του Σταυρού σου Κύριε |
| Наславник | глас 4 Прѣжде расплатниа твоегѡ | глас пл.2 Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν | глас пл.2 Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν | глас пл.2 Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν | Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν |
| Світло тихе | вхід | великий вхід. Світло тихе | вхід | вхід. Світло тихе | вхід. Світло тихе |
| Прокімен | прокімен | прокімен | прокімен дня | прокімен дня | прокімен дня |
| Читання | три паремії: 1. Вихід Рече гдѣ; 2. Вихід Глгбл гдѣ; 3. Царів 3 ко днѣхъ ѡнѣхъ | читання | читання 1. Вихід Εἶπε Κύριος 2. Вихід Ἐλάλησε Κύριος 3. Царів 3 Ἐν ταῖς ἡμέραις | читання 1. Вихід Εἶπε Κύριος 2. Вихід Ἐλάλησε Κύριος 3. Царів 3 Ἐν ταῖς ἡμέραις | читання |

Наступна частина розпочинається Литією, що містить новий корпус самогласних стихир. Тут зустрічаємо в різних уставах відмінне маркування гласів в стихирах Δεῦτε ἀναβῶμεν та Νόμου καὶ Προφητῶν. У Студійсько-Алексіївському та Евергетидському уставах стихира Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν подана як наславник Стихир на стиховні. Типікон Евергетидського монастиря XII ст. подає на стиховні ті ж три стихири, що й устав св. Сави (Венеція 1545), однак другий стих є іншим: Τον βορράν και την θάλασσαν [40, с. 480]. Наславник Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν 2 пл. гласу в Студійсько-Алексіївському та Евергетидському розміщений на стиховні.

| ВЕЧІРНЯ З ЛИТІЄЮ | Студійсько- Алексіївський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|---------------------|---|---|---|---|-------------------------------------|
| Литія | | три самогласні стихири. Глас 2 | три самогласні стихири. Глас 2: Ὁ φωτί σου ἄπασαν, Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ, Τὸ προήλιον σέλας Χριστός | три самогласні стихири. Глас 2: Ὁ φωτί σου ἄπασαν, Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ, Τὸ προήλιον σέλας Χριστός | |
| Слава: | | глас пл. 2 Δεῦτε ἀναβῶμεν | глас пл. 1 Δεῦτε ἀναβῶμεν | глас пл. 1 Δεῦτε ἀναβῶμεν | |
| І нині: | | глас пл.2 Νόμου καὶ Προφητῶν | глас пл.1 Νόμου καὶ Προφητῶν | глас пл.1 Νόμου καὶ Προφητῶν | |
| На стиховні | одна самогласна стихира тричі . Глас 5:Πρίνδῆτε, взбѣдемъ на гóръѣ гдню | три самогласні стихири. Глас 1 | три самогласні стихири. Глас 1: Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ, Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς, Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας | три самогласні стихири. Глас 1: Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ, Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς, Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας | три самогласні стихири |
| Стихи | 1. Твоа εὐχὴ нѣсѣ 2. Сѣверъ н море чти еъ | 1. Θαβώρ καὶ Ἑρμών 2. Σοὶ εἰσὶν οἱ οὐρανοὶ | 1. Σοὶ εἰσὶν οἱ οὐρανοὶ 2. Θαβώρ καὶ Ἑρμών | 1. Σοὶ εἰσὶν οἱ οὐρανοὶ 2. Θαβώρ καὶ Ἑρμών | |
| Наславник | самогласна стихира. Глас 6 Προοβραζοῦτα взакрѣнѣ | Глас пл. 2 Πέτρον, Ἰακώβον καὶ Ἰωάννην | Глас пл. 2 Πέτρον, Ἰωάννην καὶ Ἰακώβον | Глас пл. 2 Πέτρον, Ἰακώβον καὶ Ἰωάννην | Πέτρον, Ἰωάννην καὶ Ἰακώβον |

Після відпусу вечірні подаються три обрядових елементи, характерних для всенічного моління: Артоклясія, Панніхіс (παννυχίδα) та Велике читання (ανάγνωσις). Богослужіння панніхіс розпочиналося після вечірні та містило низку молитов, Пс. 50 та канон з ектеніями, що відображає перебіг повечір'я.

Чин благословення хлібів (артоκласія) передбачає благословення п'яти хлібів, вина, пшениці та оливи. Хліб та вино після освячення роздавали братії, яка, на зразок давньої агапи, споживала їх, слухаючи святоотцівські читання. Ця агапа відбувалася лише в період з 1 вересня до 25 березня. Влітку, з огляду на короткі ночі, всенічна могла закінчитися пізно вночі, тому хліб та вино споживали перед ранковою трапезою [124, с. 184].

| ВЕЧІРНЯ З ЛИТІЄЮ | Студійсько- Алексійвський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|---------------------------------------|--|-----------------------------|---|---|---|
| Нині відпускаєш | | Нині відпускаєш | | | |
| Трисвяте | | | | | |
| Тропар | тропар глас 7 самогласний Преобразіа ѿи на горѣ | Тропар свята. Тричі | тропар тричі. Глас варіс. Μετεμορφώθης ἐν τῷ ὄρει | тропар ¹⁴ | тропар тричі. Μετεμορφώθης ἐν τῷ ὄρει |
| Відпуст | | | | відпуст | Відпуст: Ο ἐν τῷ Ὁρει τῷ Θαβώρ |
| Артоклясія | | благословення хлібів | благословення хлібів | благословення хлібів (лише слов'янська мінея) | На утрени, після Пс. 50 , Литія празника, трисвяте, тропар |
| Панніхіс (παννυχίδα) ¹⁵ | | | | | |
| Велике читання (ανάγνωσις) | | анагносіс | анагносіс. Беремо два на Книгу Матея слово 56 та 57 ¹⁶ | читання празника (лише слов'янська мінея) | |

Велике читання (ανάγνωσις) звершувалося на празничному бдінні 6 разів: на завершенні вечірні, після першої та другої катизми, після поліелея, після третьої і шостої пісень канону. Читання відбувалися сидячи, що давало можливість перепочити молільникам. Св. Йоан Кассіан (360 – 435) про це говорить так: «таким чином, зменшуючи тілесну працю, вони звершують своє чування з великою напругою розуму» [42, с. 552]. Матеріалом для читань були святооцівські бесіди на Новий Завіт, життя святих, аскетичні твори, поучення Теодора Студита та Новозавітні тексти (окрім Євангелій). На Преображення, за різними уставами, читали Бесіду Йоана Златоустого (56, 57) на євангеліє від Матея, де йдеться про подію Преображення, на утрени після Катизми – слово Андрея Критського на Преображення.

¹⁴Слов'янська мінея містить ширшу рубрику, ніж грецька: «На благословеніи хлѣбевъ, тропарь, гласъ 3: Преобразіа ѿи на горѣ: трижды. Псалъ на мѣстѣи вечерни, и чтеніе празника».

¹⁵ Це богослужіння розпочинає всенічне чування («εις την παννυχίδα της αγιολινας») і є головною відмінністю евергетидського добового кола від студитського.

¹⁶ Імовірно, йдеться про Слова Йоана Златоустого на Євангеліє від Матея.

Особливістю утрени є наявність після третього сідального читання «Слова Андрія Критського на Преображення». Евергетидський синаксар (одна з частин, разом з ктиторським типіконом, уставу Евергетидського монастиря) передбачає по 3 сідальному Ελί του όρους του Θαβώρ читання Панегірика (жанр, в якому прославляються видатні особистості чи визначні події) – Слово Дамаскина, опісля – Андрея та ін. («Αι αναγνώσεις δε πάσα εν τω Πανηγυρικώ· λόγος του Δαμασκηνου, έτερος του κυρού Ανδρέου και των λοιπόν») [40, с. 480].

З катизм розпочинається окрема частина утрени, яка дає можливість молільнику перепочити тілом. Стихословіє (στιχολογία) псалмів відбувається сидячи і завершується малою ектенією, сідальним тропарем та читанням (ανάγνωσις) святоотцівських творів [124, с. 215–226]. В афонському типіконі зазначається, що після другого читання співаємо Поліелей, який завершується сідальним: «ψάλλεται ο Πολυέλεος, η ευλογία, και το Δόξα Και νυν του πολυελέου η αίτησις, και το Κάθισμα».

| УТРЕНЯ | Студійсько-Алексійський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|----------------------------|--|--|------------------------------|--|--------------------------------------|
| Шестипсалміє | | шестипсалміє | шестипсалміє | | шестипсалміє |
| Бог Господь | | | | на Бог Господь тропар празника тричі (слов. мінея) | По Бог Господь тропар як на вечірні, |
| Катизми з сідальними | по співі псалмів співається сідальний | стихословіє псалтиря із сідальними | стихословіє | 1. Стихословіє-сідальний.Глас 4 Τήν τών βροτών 2. Схиословіє-сідальний.Глас 4 Επί τὸ ὄρος | псалтир. Сідальних два |
| Велике читання (ανάγνωσις) | читається слово Андрія на Преображення | «після другої анагнозми співаємо Поліелей» | | | |
| Поліелей | | Поліелей | Поліелей | Поліелей | Поліелей Αινείτε το όνομα Κυρίον |
| Сідальний | | Сідальний | | 3 сідальний.Глас 4 Ὁ άνελθών σὺν Μαθηταίς | |
| Степенні антифони | ступенні. Глас 4 | 1 антифон. Глас 4 | 1 антифон. Глас 4 | 1 антифон. Глас 4 | 1 антифон. Глас 4 |

Після Пс. 50 грецькі та слов'янські мінеї містять різні стихири: глас 5 $\text{Ἦϣ\tau\upsilon\lambda\acute{\alpha}}$ $\text{\tau\upsilon\kappa\omicron\epsilon\gamma\omega\acute{\nu}, \epsilon\pi\iota\epsilon}$ та глас 2 $\text{Ὁ φωτὶ σου \acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\alpha\nu}$. Слід зазначити, що грецького відповідника $\text{Ἦϣ\tau\upsilon\lambda\acute{\alpha}}$ $\text{\tau\upsilon\kappa\omicron\epsilon\gamma\omega\acute{\nu}, \epsilon\pi\iota\epsilon}$ – $\text{Της θεότητός σου σωτῆρ}$ немає в грецькій мінеї, проте він міститься в нотованих збірниках. Також після цієї стихири Устави Константина та Віолакі подають Литію.

| УТРЕНЯ | Студійсько-Алексіївський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|------------------------------|--------------------------------|--|--|---|--|
| Прокімен | | $\text{Θαβ\omega\rho\ \kappa\alpha\iota\ \text{\textsc{E}}\rho\mu\omega\nu}$ | Глас 4 $\text{Θαβ\omega\rho\ \kappa\alpha\iota\ \text{\textsc{E}}\rho\mu\omega\nu}$ | Глас 4 $\text{Θαβ\omega\rho\ \kappa\alpha\iota\ \text{\textsc{E}}\rho\mu\omega\nu}$ | Глас 4 $\text{Θαβ\omega\rho\ \kappa\alpha\iota\ \text{\textsc{E}}\rho\mu\omega\nu}$ |
| Стих | | | Стих: $\text{\textsc{S}}\omicron\iota\ \epsilon\iota\sigma\iota\nu\ \omicron\iota\ \omicron\upsilon\rho\alpha\nu\omicron\iota$ | Стих: $\text{\textsc{S}}\omicron\iota\ \epsilon\iota\sigma\iota\nu\ \omicron\iota\ \omicron\upsilon\rho\alpha\nu\omicron\iota$ | |
| Всяке дихання | | | всяке дихання | всяке дихання | всяке дихання |
| Євангеліє | Євангеліє утрени від Луки | євангеліє | євангеліє від Луки | євангеліє від Луки, зачало 45 | євангеліє від Луки |
| Воскресіння Христове бачивши | Воскресіння Христове бачивши | | | | не співаємо Воскресіння Христове бачивши |
| Псалом 50 | псалом 50 | псалом 50 | | псалом 50 | псалом 50 |
| Слава: | | $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\omega\nu\ \text{\textsc{A}}\lambda\omicron\sigma\tau\omicron\lambda\omega\nu$ | | слов'янська: $\text{\textsc{B}}\epsilon\lambda\eta\varsigma\iota\kappa\lambda\alpha\ \text{\textsc{D}}\eta\mu\epsilon\tau\eta$ грецька: $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\omega\nu\ \text{\textsc{A}}\lambda\omicron\sigma\tau\omicron\lambda\omega\nu$ | $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\omega\nu\ \text{\textsc{A}}\lambda\omicron\sigma\tau\omicron\lambda\omega\nu$ |
| І нині: | | $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \text{\textsc{Θ}}\epsilon\omicron\tau\omicron\kappa\omicron\nu$ | | слов'янська: $\text{\textsc{B}}\epsilon\lambda\eta\varsigma\iota\kappa\lambda\alpha\ \text{\textsc{D}}\eta\mu\epsilon\tau\eta$ грецька: $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \text{\textsc{Θ}}\epsilon\omicron\tau\omicron\kappa\omicron\nu$ | $\text{\textsc{T}}\alpha\iota\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \text{\textsc{Θ}}\epsilon\omicron\tau\omicron\kappa\omicron\nu$ |
| Стихира по псалмі 50 | | самогласна. Глас 2. $\text{Ὁ φωτὶ σου \acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\alpha\nu}$ | | слов'янська: глас 5 $\text{Ἦϣ\tau\upsilon\lambda\acute{\alpha}}$ $\text{\tau\upsilon\kappa\omicron\epsilon\gamma\omega\acute{\nu}, \epsilon\pi\iota\epsilon}$ грецька: глас 2 $\text{Ὁ φωτὶ σου \acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\alpha\nu}$ | самогласна. Глас 2. $\text{Ὁ φωτὶ σου \acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\alpha\nu}$ |
| Литія | | | | | Литія |

Два канони зберігають почерговість пісень, до яких долучаються сідальний празника та кондак з ікосом. В уставі св. Сави (Венеція 1545) розміщена рубрика «після дев'ятої пісні роздають свічки братам».

| УТРЕНЯ | Студійсько-Алексіївський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|----------------------|---|---|---|--|--|
| Канон | 1. Глас 4 <i>Λήνцы ѿльчєтѣн</i> 2. Глас 8 <i>Водѣ</i> <i>προσέδξ. Стишки читаються на 2</i> | 1. Глас 4 Χοροὶ Ἰσραήλ, ἀνίκμοις ποσί на 8 2. Глас пл.4 Ὑγρὰν διοδεύσας на 6 | 1. Глас 4 Χοροὶ Ἰσραήλ, ἀνίκμοις ποσί на 8 2. Глас пл.4 Ὑγρὰν διοδεύσας на 6 | 1. Глас 4 Χοροὶ Ἰσραήλ, ἀνίκμοις ποσί 2. Глас пл.4 Ὑγρὰν διοδεύσας ¹⁷ | канони |
| Стих | | | | | Стих: Δόξα σοι ο Θεός. |
| Катавасія | Богородичні восьмого гласу в дні празника не проказуються. | Σταυρὸν χαράξας | Σταυρὸν χαράξας | Σταυρὸν χαράξας | Σταυρὸν χαράξας |
| По 3 пісні | сідальний празника | сідальний двічі | сідальний | сідальний.Глас4 двічі | сідальний |
| По 6 пісні | кондак. Глас 7 <i>На горѣ</i> <i>превєразнѣмє</i> | Кондак співаємо, ікос читаємо ¹⁸ | кондак. Глас варіс. Ἐπὶ τοῦ ὄρουσ μεταμορφώθης | кондак. Глас варіс. Ἐπὶ τοῦ ὄρουσ μεταμορφώθης Икос Ἐγέρθητε οὖνωθεῖς Синаксар ¹⁹ | кондак та ікос празника та місяцєслов |
| Чесніша зі стихами | | стихословимо | | рубрики тут має лише сл.мінея ²⁰ | |
| Пісня 9 | | співаємо | після дев'ятої пісні роздають свічки братам | Пісня 9 | співаємо |
| Катавасія до Пісні 9 | | два ірмоси: 1. Μυστικῶς εἶ Θεοτόκε Παράδεισος 2. Ὁ διὰ βρώσεως τοῦ ξύλου | | грецька мінея: два ірмоси: 1. Μυστικῶς εἶ Θεοτόκε Παράδεισος 2. Ὁ διὰ βρώσεως τοῦ ξύλου | два ірмоси: 1. Μυστικῶς εἶ Θεοτόκε Παράδεισος 2. Ὁ διὰ βρώσεως τοῦ ξύλου |
| Світільний | світільний | тричі | тричі: Φῶς ἀναλλοίωτον Λόγε | світільний самоподобний тричі: Φῶς ἀναλλοίωτον Λόγε | тричі |
| Свят Господь | Свят Господь | | | | |

¹⁷ Слов'янська мінея «Κανὼνα δὲ: Κνρξ κοσμι, γλєξ ѿ: η κνρξ ἰωάννα, γλєξ η: ἱρмосὶ Ὁβοὸ κανὼνηξ πο δὲλξды: τροпарὶν вῆν ποέμξ на бѣ.»

¹⁸ «κοντάκιον ψάλλεται ο δε οίκος αναγινώσκεται»

¹⁹ Слов'янська мінея не згадує про читання синаксаря.

²⁰ На д.н піснн, Четгнѣншлѣю, не поэмξ, лце η вξ недѣлю, но поэмξ припѣвξ прѣзднннκ. Величѣн, дшлє мол, на д.дєвѣрѣ превєразнѣшлєгоєл гдѣ.Тѣже ἱρмосξ: Рѣтѣд тѣоє: Поэмξ вѣторѣн лнκξ поэтѣ тѣнже припѣвξ, η ἱρмосξ. Η ко вѣторѣмξ канѣнξ припѣвѣлѣтѣ тѣнже припѣвξ.

Характерною ознакою Студійсько-Алексіївського уставу є використання першої стихирі з групи стихирі на Господи воззвах, на хвалитних та на стиховні в якості наславника. Після відпусту відбувається роздача елею.

| УТРЕНЯ | Студійсько-Алексіївський устав | Афонський устав Діонісіу | Устав св. Сави. Венеція 1545 | Грецька та слов'янська мінея | Устави Константина та Віолакі |
|--------------------------|---|---|--|---|-------------------------------|
| На хвалитних | на 6 | на 4 | на 4 | на 4 | на 3 |
| Схирира | три стихирі самогласні двічі. Глас 1 Дрѣвѣ еѡ могѡмѡ; Твое ѣднночадаго ѣна; Безмѣрноє твое. | на самоподобний Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθεῖς. Перша двічі | Глас 4. Прὸ τοῦ τιμίου Σταυροῦ, Двічі. На самоподобний Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθεῖς, | Глас 4. На самоподобний Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθεῖς. Перша двічі Прѣжде четирѣгѡ крѣтѡ; Иже прѣжде вѣкѡ; Ѣ дѣи чекѡгѡ Ѣблака | глас 4 три подобних |
| Наславник | першу стихиру: Дрѣвѣ еѡ могѡмѡ | глас пл.4 Παρέλαβεν ὁ Χριστός | глас пл.4 Παρέλαβεν ὁ Χριστός | глас 8 Πολύτѡ χρѣтѡсѡ | Παρέλαβεν ὁ Χριστός |
| Стихири на стиховні | три стихирі. Глас 8: Мрѡка закѡньнаго та інші два подобні. На слава і нині першу [стихиру]. | | | | |
| Велике славослов'я | | велике славослов'я | велике славослов'я | велике славослов'я | велике славослов'я і тропар |
| Ектенія | | ектенія | | | |
| Відпуст | | відпуст | відпуст | відпуст | |
| Роздача елею | | | Роздається святий елеї братам | грецька мінея: Роздається святий елеї братам | |
| Час 1 | | час 1 | | | |
| Катехизм Теодора Студита | | κατήχησις του αγίου Θεοδώρου | | | |

1.2.2. Піснеспіви Преображення за нотованими слов'янськими та грецькими збірниками

У попередній частині було розглянуто особливості уставу служби Преображення в контексті багатовікової традиції різних осередків візантійського обряду. Як бачимо, празничний репертуар формувався на «замовлення» монаших і катедральних спільнот та пристосовувався до їх потреб. В результаті синтезу катедральних та монаших уставів, що були проведені студійською, а декілька століть опісля – афонською монашими спільнотами, витворилася чітка структура богослужінь та літургійних книг. Грігоріс Статіс так окреслює еволюційні процеси уставних рубрик: «Світський типікон, або як його називають Азматікі, походить з Антіохії. Монастирський типікон містить Єрусалимську традицію, а точніше монастиря св. Сави. Ці два устави у кінцевому результаті зустрілися в Константинополі, де впливали в основному на Студіон» [253, с. 74 – 75]. Аналіз текстів стихир вказує на ретельний підхід гимнографів у творенні піснеспівів, що полягав у поєднанні в конкретному гимні святоотцівської спадщини, старозавітніх та новозавітніх богословських сентенцій та естетично-поетичних прийомів. І якщо при перекладах грецького оригіналу на інші мови дві перші складові зберігалися майже повністю, то з естетико-поетичною складовою піснеспівів виникають труднощі, що впливають з тісної єдності тексту та мелодії. Музична складова, яка глибоко закарбована в православне богослужіння, зумовила формування великої кількості нотованих збірників ²¹, що регламентують перебіг богослужіння і його драматургію. Цей аспект вимагає дещо іншого підходу до формування репертуару служби празника. Основним критерієм вибору джерел для аналізу є музичний матеріал конкретного періоду розвитку візантійського нотопису, що поділяється на дві групи: семіографія екфонетична та мелодична (палеовізантійська, середньовізантійська та нововізантійська). В науковій літературі зустрічаємо різні підходи до періодизації візантійських нотованих

²¹ На сьогодні відомо близько 7000 грецьких музичних рукописів з візантійським нотописом, найдавніші з яких сягають середини X ст.

джерел. Зміни підходів пов'язані з новими відкриттями рукописного матеріалу у цій сфері.

Екфонетична семіграфія використовується для мелодичної декламації Святого Писання (Євангелія, Апостола, Профітологіона) та охоплює рукописний матеріал IX–XV ст. Гудрун Енгберг та Сандра Мартані [183, с. 501–502] виділяють три періоди розвитку екфонетичної семіографії: передкласична система (IX–X ст.), класична система (XI–XII ст.) та посткласична зникаюча система XIII–XV. Починаючи з кін. XII ст., в деяких рукописах змінюються правила застосування знаків, спостерігається відмінне їх розміщення та трактування, що в XIII–XIV ст. тільки посилилось і призвело до вилучення з ужитку екфонетичної семіографії [184, с. 13]. Списки екфонетичних знаків знаходимо в рукописах Leimonos 38 (XII ст.), Sin. 207 (XI–XII ст.) та Sin. 8 (1100 рік) [215, с. 276 – 282]. Вони вказують на 16 основних та 9, що використовуються рідше, груп знаків, які складаються із двох невм. Перша записується на початку колона, друга – наприкінці [171, с. 198]. Тут немає позвуквої фіксації мелодії, лише вказівка читцеві на ініцію (*initio*) та каденційне завершення фрази (*differentiae*). Подібну побудову зустрічаємо і у григоріанському хоралі [73, с. 71].

На жаль, ми не маємо дидактичних посібників, які б містили інформацію про музичне значення екфонетичних груп знаків. Єдине, що зустрічаємо в рукописах, так це списки цих знаків у деяких лекціонаріях. У рукописі Sin. 8 міститься переклад екфонетичних знаків на палеовізантійську нотацію, проте вона також не може бути вповні прочитана [184, с. 13]. Деякі дослідники роблять певні реконструкції музичної складової паремійних читань, послуговуючись сучасними практиками та наявними рукописними списками. Музичні засади сучасної грецької мелодичної декламації окреслив Антоніо Алігізакі [224]. Також румунський дослідник Грігорі Пантіру, базуючись на дослідженнях Веллеса, Петреску та Г'юга, формує основні правила відчитування екфонетичних знаків та ілюструє це на прикладі Прологу Йоана з

грецької Євангелії X ст. (рук. 160 головної бібліотеки університету в Ясах) [188, с. 9–14].

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος + καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν + καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος + οὗτος ἦν
 La început era Cuvîntul și Cuvîntul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul Acesta era

ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν + πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο + καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν
 la început la Dumnezeu Toate printr-Însul s-au făcut și fără de Dînsul nimic nu s-a făcut

ὁ γέγονεν + Ἐν αὐτῷ Ζωὴ ἦν + καὶ ἡ ζωὴ ἦν + τὸ φῶς τῶν ἀνῶν + καὶ τὸ φῶς ἀνθρώπων + καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν
 ce s-a făcut Într-însul era viața și viața era lumina oamenilor și lumina

Рис. 1.2.1. Пролог Йоана з грецької Євангелії X ст. Транскрипція Пантіру

Це читання містить дуже дрібний поділ на текстові фрази (вони ж і музичні), що зафіксований телями та ставросами, ну і, звичайно, екфонетичними знаками. Це ж спостерігаємо і в рукописі монастиря св. Катерини Σιναϊτικός 497, арк. 3 [191; Дод. А]. Проілюструємо стишки 1-5 Прологу. Місця поділу позначені косою рисою.

¹ Ἐν ἀρχῇ / ἦν ὁ Λόγος, / καὶ ὁ Λόγος / ἦν πρὸς τὸν Θεόν, / καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος.
² Οὗτος ἦν / ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν. / ³ πάντα / δι' αὐτοῦ ἐγένετο, / καὶ χωρὶς αὐτοῦ
 / ἐγένετο οὐδὲ / ἓν ὁ γέγονεν. / ⁴ ἐν αὐτῷ / ζωὴ ἦν, / καὶ ἡ ζωὴ ἦν / τὸ φῶς τῶν
 ἀνθρώπων. / ⁵ καὶ τὸ φῶς / ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, / καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν.

Типікони приписують празнику Преображення три читання на вечірні. Проаналізуємо їх з огляду на музичну складову. У 1980 році Гудрун Енгберг опублікувала Профітологіон з екфонетичними знаками та критичним аналізом. Тут містяться читання цілого року, починаючи з першого вересня. Основна частина текстів на Преображення представлені Константинопольським профітологіоном X ст. (Oxford Laud gr. 36) (у Профітологіоні Енгберга під

шифром d2), віднайденим у бібліотеці архієпископа Вільяма Лода (William Laud, +1645). Перше читання – Вихід 24:12-18, друге – Вихід 33:1-23; 34:1-8, третє – III Царів 19:3-16 [171, с. 137–145]. У першому читанні екфонетичний малюнок такий:

συρματική και τελεία, οξεία προς οξεία, συρματική και τελεία, απέσω έξω, απόστροφος, κεντήματα, οξεία προς οξεία, συρματική και τελεία, απέσω έξω, καθισταί, συρματική και τελεία, οξεία και τελεία, οξεία προς οξεία, συρματική και τελεία, απόστροφος, οξεία και τελεία, καθισταί, οξεία και τελεία, απόστροφος, συρματική και τελεία, οξεία προς οξεία, απόστροφος, κεντήματα, οξεία και τελεία, απέσω έξω, απόστροφος, οξεία και τελεία, καθισταί, απέσω έξω, απόστροφος, συρματική και τελεία, απέσω έξω, απόστροφος, οξεία και τελεία, οξεία διπλαί, βαρεία διπλαί, κεντήματα, απόστροφος και οξεία διπλαί.

Щоб простежити співвідношення змісту із мелодичною декламацією, поділимо текст на колони та розмістимо зверху екфонетичні знаки. Текст для аналізу візьмемо слов'янський, з огляду на дослівний переклад з грецької, без втрати змісту, збереження порядку слів та розділових знаків.

συρματική και τελεία οξεία προς οξεία συρματική και τελεία απέσω έξω
Речѣ гдѣ кѣ мѡνѣіѣ: / вѣдѣи ко мнѣ на гѡрдѣ, / ѡ стѣни чѣмѡ, / ѡ дѣмѣ тѣ /

απόστροφος κεντήματα οξεία προς οξεία συρματική και τελεία
ικρηζλѣи κѣмѣннѣмѣ, / зѣкѡнѣ ѡ зѣпѡвѣдѣи, / ѣже напѣлѣхѣ / вѣзѣкѡннѣтѣ ѡмѣ. /

απέσω έξω καθισταί συρματική και τελεία
ѡ вѡстѣвѣ мѡνѣіѣ / ѡ ѡнѣѣзѣ рѣдѣтѡѡ ѣмѣ, / вѣзѣдѡша на гѡрдѣ вѣіѡ. /

οξεία και τελεία οξεία προς οξεία συρματική και τελεία
ѡ стѣрѣѣмѣ речѣ: / вѣзѣмѡлѡвѣтѣдѣѣтѣ чѣмѡ, / дѡндеже вѡзвѣрѣтѣмѣмѣ кѣ вѣмѣ, /

απόστροφος οξεία και τελεία καθισταί οξεία και τελεία
ѡ ѣ ѡλѡνѡнѣ / ѡ ѡрѣ ѣзѣ вѣмѣ: / ѡце ко мѣ рѣнѣлѣнѣтѣмѣ ѣдѣзѣ, / да ѡдѣтѣтѣ кѣ нѣмѣ. /

απόστροφος συρματική και τελεία οξεία προς οξεία
ѡ вѣдѣе мѡνѣіѣ на гѡрдѣ, / ѡ покрѣ ѡ вѣлѣкѣ гѡрдѣ. / ѡ ѡнѣде ѣлѣва вѣіѡ /

απόστροφος κεντήματα οξεία και τελεία απέσω έξω
на гѡрдѣ ѣнѣнѣкѣіѡ, / ѡ покрѣ ѡ вѣлѣкѣ / шѣѣтѣ днѣіѣ, / ѡ рѣнѣвѣ гдѣ мѡνѣіѣ /

απόστροφος οξεία και τελεία καθισταί απέσω έξω
вѣ дѣнѣ ѣдѣмѣіѣ, / ѡнѣзѣ ѣредѣ ѡ вѣлѣкѣ. / вѣдѣѣнѣе же ѣлѣвы гдѣнѣ, / ѣкѡ ѡгнѣ пѣлѣ /

απόστροφος συρματική και τελεία απέσω έξω απόστροφος
 на верѣѣ горѣ, / прѣмω сынѡвѣ иїлевычѣ. / Ѡ бнѣде мωνѣѣ / ποιεдеѣ Ѡблака, /
 οξειά και τελεία οξειά διπλαί βαρεία διπλαί κεντήματα
 Ѡ взыде на горѣ: / Ѡ бѣѣ тѣмω на горѣѣ / четѣредедеатѣ днѣѣ, / Ѡ четѣредедеатѣ /
 απόστροφος και οξειά διπλαί
 ноцѣѣ.

Декілька спостережань з вищенаведеного уривку з книги Виходу. По-перше, поділ на кóлони не завжди збігається зі знаками пунктуації та відбувається дроблення складнопідрядних речень навпіл. Наприклад, Ѡ дѣмѣ тѣ / κρηζάλη κάμϛνныѣ, ѣже напнѣчѣ / взакόνнѣтѣ Ѡмѣ, Ѡ єѣ λαρώνѣ / Ѡ ѡρѣ єѣ вѣмн, Ѡ покρѣѣ Ѡ Ѡблаκѣ / шѣѣтѣ днѣѣ та інші. По-друге, з семи речень чотири закінчуються парою знаків συρματική και τελεία, два – οξειά και τελεία та останнє, сьоме – завершальною каденційною комбінацією απόστροφος και οξειά διπλαί. По-третє, в завершальній фразі (Ѡ бѣѣ тѣмω на горѣѣ / четѣредедеатѣ днѣѣ, / Ѡ четѣредедеатѣ / ноцѣѣ) вперше з'являються знаки οξειά διπλαί та βαρεία διπλαί, які також завершують друге читання з книги Виходу, та третє з книги Царів. По-четверте, присутня тісна єдність певних словосполучень з конкретними знаками. Читання на інші свята розпочинаються різноманітними екфонетичними знаками, однак συρματική και τελεία вживається тільки над текстом **είπε κύριος** (Вихід 24:12-18 [171, с. 137]), **ταδε λεγει κύριος** (Ісаї 14:7-20 [171, с. 52], Ісаї 4:1-6 [171, с. 54], Малахія 3:1-3, 5-7 [171, с. 151]), **είπε μωσης** (Второзаконня 4:1, 6-7, 9-15 [171, с. 147]).

Отже, можемо говорити про наявність певних правил виконання мелодичної декламації, рівномірного розприділення музичного матеріалу (на відміну від речитативного прочитування псалмів), використання проміжних та завершальних каденцій та однакових поспівок з конкретним текстом на початку.

Іншу групу нотаційних систем містять рукописи з мелодичним нотописом: палеовізантійським, середньовізантійським та нововізантійським.

Перші класифікації, що подає Тібо, мали відмінну структуру. Дослідник виділяв три типи нотації (константинопольський, агіополітський та кукузеліанський), виводячи їх походження з відповідних півчих осередків. Подібний підхід зустрічаємо і в середовищі ММВ, де уточнюють часові рамки цих періодів – палеовізантійська (IX-XII ст.), середньовізантійська (XII-XIV ст.), пізньовізантійська (XIV-XIX ст.) [215, с. 286-287]. Можна зауважити, що західні наукові школи не згадують нововізантійського типу нотного запису, що побутує з 1814 року під назвою Новий метод. Цю прогалину доповнюють грецькі дослідники. Грігоріс Статіс, наприклад, пропонує власне бачення розвитку візантійської семіографії: рання семіографія (950-1175), розвинена середньовізантійська Round notation (приб. 1670-1814) та нова аналітична візантійська семіографія (1814 – по сьогодні) [252, с. 48]. Найдавніші нотовані збірники із палеовізантійською семіографією датуються сер. X ст. та поділяються на дві групи [172, с. 26–28]: *αγιοπολίτικη*/Coislin (базується на рук. 220 з Національної бібліотеки Франції) та *αθωνική*/Chartres (цей вид нотопису був віднайдений в рук. Λαύρα Γ 67, який датується X–XI ст. та містить найдавніший список невм візантійської музики [215, с. 299]; до Другої світової війни зберігався в Шартрській міській бібліотеці²²). Аналіз рукописної спадщини дає можливість говорити про декілька етапів розвитку цієї семіографії. Олівер Странк ділить куаленську (Coislin) на відносно та достатньо розвинену, а шартрську (Chartres) – на архаїчну, проміжну, відносно та достатньо розвинену [252, с. 55]. В той же час Константінос Флорос пропонує свою періодизацію: Coislin I-IV [172, с. 311–326] та Chartres I-VI [172, с. 307–310]. Основні характерні риси: невми не точно вказують на інтервали, характерною є присутність просодичних знаків (це спостерігається в екфонетичній семіографії, але вже відсутнє в середньовізантійській). *Αγιοπολίτικη*/Coislin семіографія побудована на п'яти основних знаках (*οξεία*, *πεταστή*, *βαρεία*, *κλάζμα*, *αλόστροφος*) та різноманітних їх поєднаннях [220, с.

²² У результаті військових дій бібліотека була знищена, та каже цей рукопис. Зберігся лише в копіях.

15 –16]. Саме з неї розвинулася середньовізантійська семіографія²³. Αθωνική/Chartres в свою чергу послуговується складнішими знаками.

Для порівняльного аналізу репертуару служби празника взято два грецькі рукописи з палеовізантійською семіографією та один слов'янський з цього періоду: *Sticherarium antiquum Vindobonense* (Coislin V)²⁴ [205], ірмологіон Λαύρας Β 32 (Chartres I)²⁵ [233; Дод. Б], *Hirmologium sabbaiticum* 83 (Coislin II або Coislin III)²⁶ [194]. *Sticherarium chiliandaricum* 307²⁷[203] містить лише репертуар Воскресний, починаючи з Квітної неділі.

Основний пласт рукописного матеріалу припадає на епоху використання “Давньої системи” (“Παλαιό Σύστημα”) – середньовізантійської семіографії. Цей період охоплює проміжок часу з XII до XIX ст. та ділиться на менші періоди. Марія Александру формує п’ять фаз розвитку середньовізантійської семіографії: рання (XII–XIII ст.), розвинена (XIII ст.), повністю розвинена (кін.XIII, XIV–XV ст.), пізня (XIV–поч.XIX ст.), пояснювальна (εξηγητική) (1670 – сер. XIX ст.) [220, с. 45]. Цей нотопис відносимо до інтервального (διαστηματική σημειογραφία), оскільки він містить чітку фіксацію основних звуків та ритмічного малюнку. Звичайно, ретроспективний аналіз показує, що великий відсоток музичного матеріалу все ще залишається в усній традиції. Проте, тут музичний знак тісно лучиться зі складом, який займає важливу роль у формуванні мелодичної частини піснеспіву. Формулювання Яммера «музичний звук як «вимова» слів» підкреслює ключову роль гимнографічного тексту у процесі піснетворення [181, с. 15–17]. Однак наявність системи тесісів (поспівок) у візантійських піснеспівах свідчить про використання певних сталих конструкцій, що хоч і максимально адаптовані до тексту, та все ж таки

²³За спостереженнями Флороса, вже Coislin IV притаманне дотримання інтервальної точності у фіксації мелодії.

²⁴Рукопис зберігається в Національній бібліотеці Відня, 265 аркушів, пергамент. Датується XI ст.

²⁵Цей рукопис датується сер. X ст. та вважається найдавнішим на сьогодні відомим музичним збірником. Зберігається в монастирі Велика Лавра на Афоні, 312 аркушів.

²⁶Обсяг збірника 223 аркуші, пергамент. Зберігається в бібліотеці грецького патріархату в Єрусалимі. Датується XI ст.

²⁷Стихирар зберігається на Афоні в монастирі Хиландар, 109 аркушів, пергамент. Датується XII ст.

не є написані саме для нього. Тому в деяких випадках (калофонічний стиль) цей акцент зміщувався з тексту на музику.

В епоху калофонії (XIII–XV ст.) середньовізантійська семіографія збагачується поетапно великими знаками (так званими *άφωνα* чи *μεγάλοι υποστάσεις*), що часто записувалися червоним чорнилом. Деякі з них потрапили сюди з палеовізантійської, зокрема Chartres. Щільність використання *великих знаків* (в простій формі і в різноманітних комбінаціях) збільшується впродовж всього поствізантійського періоду і досягає кульмінації в 2-ій пол. XVII– 1-ій пол. XVIII ст. На 1650–1720 роки припадає великий розквіт візантійської музики після завоювання Константинополя 1453 року. Першим корифеєм, серед низки композиторів цього часу, був Хрісафіс (активна творчість 1650–1685), протопсалт Великої Церкви Христової (ΜτΧΕ). Слід також згадати учня Хрісафі Германа (Γέρμανος μητροπολιτής Νέων Πατρών), що був митрополитом Нової Патри (активна творчість 1660–1685 рр.). Ще одним з відомих мелодосів був Баласіос (Μπαλάσιος), ієрей ΜτΧΕ (активна творчість 1670–1700 рр.). Групу грецьких митців також доповнив Петро Берекеті (Πέτρος Μπερεκέτης, активна творчість 1680-1715 рр.). Паралельно також розвивається афонська школа: Косма Македонський (Κοσμάς Μακεδών) та Даміан Ватопедський (Δαμιανός Βατοπεδινός та ін) [259, с. 33–42]. З 1670 року переписувачі докладають великих зусиль для якомога більш аналітичного запису мелодій (точнішого запису всіх музичних деталей) візантійських творів, здебільшого тих, які належать до типу *αργό*. Характерною рисою «пояснювального» періоду є використання великої кількості інтервальних позначень для точного запису мелодичних формул (тесісів), поруч з вилученням більшості *великих знаків*.

З джерел із середньовізантійською семіографією для аналізу репертуару служби Преображення використані такі: розвинена – *Hirmologium e codice*

cryptensi 1281 року [178], Vindobonensis theolodicus graecus 181²⁸ [204]; повністю розвинена – Sticharium ambrosianum 139 (1341 рік) [202; Дод. Д], Koutloumousiou 412 (XIV ст.); пізня – рук. Ivron 999 (XVIII ст, Δοξαστάρων του Ιάκωβου) [231]; пояснювальна – Стихирар Βατοπαιδίου 1253 Петра Пелопонеського XIX ст. [235; Дод. В].

Детальне порівняння цих рукописів та аналіз їх змісту засвідчує наявність спільних самогласних стихир празника Преображення (які є також в грецькій та слов'янській мінеях) в рукописах перших трьох етапів розвитку. Вони містять такі піснеспіви: наславник 4 пл. іхосу з Малої вечірні (Τὸν γνόφον τὸν νομικόν), чотири стихири 4 іхосу та наславник 2 пл. іхосу на Господи воззвах (Πρὸ τοῦ σοῦ Σταυροῦ Κύριε, ὄρος οὐρανὸν ἐμμεῖτο, Πρὸ τοῦ Σταυροῦ σου Κύριε, παραλαβὼν τοὺς Μαθητὰς εἰς ὄρος ὑψηλόν, Εἰς ὄρος ὑψηλὸν μεταμορφωθεὶς ὁ Σωτήρ, Ὅρος τὸ ποτὲ ζοφῶδες καὶ καπνῶδες, νῦν τίμιον καὶ ἅγιον ἐστίν; Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός), три литійні стихири 2 іхосу (Ὁ φωτὶ σου ἄπασαν τὴν οἰκουμένην ἀγίασας, Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ, μεταμορφωθεὶς ἐν δόξῃ, Τὸ προήλιον σέλας Χριστός) та слава: і нині: 1 пл. іхосу (Δεῦτε ἀναβῶμεν εἰς τὸ ὄρος Κυρίου, Νόμου καὶ Προφητῶν σε Χριστέ), три стихири на стиховні 1 іхосу (Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ, Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς Υἱοῦ, Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας) та наславник 2 пл. іхосу (Πέτρῳ καὶ Ἰακώβῳ καί, Ἰωάννῃ), стихира по Пс. 50 1 пл. (Της θεοτήτος σου σωτήρ), наславник хвалитних стихир 4 пл. іхосу (Παρέλαβεν ὁ Χριστός, τὸν Πέτρον καὶ Ἰακώβον καὶ Ἰωάννην).

У рук. Vind. theol. gr. 136 вміщена стихира, якої немає в інших збірниках, мінеях. Вона також не має свого аналогу в слов'янських текстах – Σήμερον ἐν τῷ ὄρει τῷ θαβώρ (Днесь на горі Тавор), іхос 2. Це не є поодинокий піснеспів, що виходить за межі стандартних літургійних версій та поступово зникає в результаті зменшення репертуару. У константинопольському Стихирарі кінця XI ст. (рук. Ochrid 53) знаходимо ще дві стихири: μεταμορφωθης ιησου επι του ορους

²⁸ Рукопис датується 1221 роком, 325 аркушів, пергамент. Містить середньовізантійську нотацію другої фази розвитку.

(ίχος пл. 2) та Της θεϊκῆς μορφῆς σου το κάλλος (ίχος пл. 4) [216, с. 230]; а в берлінському кодексі XII ст. (Berol. Mus. ms. 40587) – Τω Πέτρῳ καὶ Ἰωάννῃ συν Ἰακώβῳ ἀνελθόν (ίχος пл. 2), що завершується словами Великого славослов'я «слава в вишніх Богу і на землі мир, в людях благовоління» («δόξα ἐν υψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη,* ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία»). За формулюваннями Странка, ці гимни формують групу *апокриφичних стихир* [205, с. 151]. Місце застосування цих піснеспівів важко ідентифікувати. Зокрема, Σήμερον ἐν τῷ ὄρει τῷ θαβώρ розміщений наприкінці всіх стихир Преображення, після наславника на хвалитних.

Уваги потребує також інший фрагмент празничного циклу – стихира по Пс. 50, ίχος пл.1 :

Τῆς Θεότητός σου σωτήρ, ἀμυδρὰν ἀύγην παραγυμνώσας, τοῖς συναναβᾶσί σοι ἐπὶ τοῦ ὄρους, τῆς ὑπερκοσμίου σου δόξης ἐποίησας κοινωνούς· ὅθεν ἐνθεαστικῶς ἐκράύγαζον· Καλόν ἐστιν ἡμᾶς ὧδε εἶναι. Μεθ' ὧν καὶ ἡμεῖς, σὲ τὸν μεταμορφωθέντα Χριστόν, ἀνυμνοῦμεν εἰς τοὺς αἰῶνας.

Устави Віолакі та монастиря Діонісіу, а також друковані грецькі мінеї приписують в цьому місці литійну стихиру 2 гласу Ὁ φωτὶ σου ἄλασαν. Однак слов'янська августівська мінея подає саме Ἡⲓⲥⲧⲉⲗⲁ ⲧⲃⲟⲉⲓⲛⲱ̀, ⲉⲓⲛⲉ (Τῆς Θεότητός σου σωτήρ), 5 гласу. Це свідчить про збереження в слов'янських збірниках деяких давніх грецьких піснеспівів, незважаючи на бажання вповні уніфікувати слов'янський репертуар з грецьким. Зустрічаємо цю стихиру в рукописній музичній традиції до XV ст. (Vind. theol. gr. 181, Sticherarium ambrosianum 139, Koutloumoussiou 412). Щодо ненотованих збірників, то Мінея XV ст. рук. Λειμῶνος 3 (арк.201) розміщує стихиру Της θεοτήτος σου σωτήρ як четверту стихиру литії. Крізь призму гласової драматургії 1 пл. ίχος стихири відмінний від попередніх, однак готує ґрунт для наславника цього ж гласу. Цей текст також вміщений у цьому рукописі (Λειμῶνος 3) на 12 серпня (арк. 239 зв.), у день

поминання мчч. Фотія та Аникити, на який припадає також посвяття Преображення. В цьому випадку піснеспів виконує роль празничного наславника на Господи воззвах, 1 пл. іхос. Ще інше функціональне призначення проілюстровано на сторінках друкованих грецьких міней, де стихира розміщена на «і нині» стиховні та виконується на 4 пл іхос. Таке мігрування пов'язане насамперед з різноманіттям уставних рубрик в процесі еволюції.

В пізніх рукописах цього періоду (Iviron 999, Βατοπαδίου 1253) празничний репертуар обмежується лише неповним комплектом наславників (Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Δεῦτε ἀναβῶμεν εἰς τὸ ὄρος Κυρίου (тільки в Iviron 999), Νόμου καὶ Προφητῶν σε Χριστέ (тільки в Iviron 999), Παρέλαβεν ὁ Χριστός).

Почерговість самогласних стихир в грецьких музичних рукописах збігається: стихир на стиховні, литійні стихир, стихир на Господи воззвах, всі наславники. Таке структурування спостерігаємо і в слов'янських збірниках, найповніше – в *Sticherarium palaeoslavicum* (ММВ XII). У нотолінійних ірмологіонах (Жировицький 1649 року [51; 160, № 51], Любачівський 1674 року [52; 160, № 192], Супрасльський 1601 року [53; 160, № 5]) відсутні стихир на стиховні, литійні та стихир на хвалитних; збережені лише 4 стихир на Господи воззвах (в Супрасльському –3) та наславники. До вивчення репертуару празника залучені також Ірмологіон кін. XVI – поч. XVII ст. [50; 160, № 2] та Ірмологіон 2 чв. XVIII ст. [54; 160, № 648].

Зіставлення рукописної та друкованої спадщини слов'яно-української та греко-візантійської літургійної мелопеї зі служби Преображення (поміщені в таблиці) засвідчує у більшості випадків консерватизм гімнографічних форм, чітку гласову організацію. Репертуар в грецьких стихирарях та докстастиконах представлений повною палітрою самогласних піснеспівів, тоді як нотолінійні Ірмологіони обмежуються стихирами на Господи воззвах та наславниками.

1.3. Жанрово-функціональні особливості самогласних стихир у християнському богослужінні

Розглянемо суть цього виду піснеспівів, адже він несе в собі не лише певний характер тексту, але й музики, що покликана донести його зміст до молільників. Під словом «стихира» розуміють піснеспів, що складається з багатьох стихів, написаних одним розміром, і містить низку тестуальних фраз, які одночасно є мелодичними [92, с. 204–205]. Характерним є чергування стихир із заспівами (стишками з псалмів). Ця особливість характерна для піснеспівів, що належать до групи тропарів. Іншу групу складають, за твердженням Генріха Гусманна, гимни. Підтвердженням такої приналежності є примітки з рукописів, такі як «στιχηρόν τροπάριον» [180, с. 70–71].

Стихирами у св. Отців називалися поучення на книги Старого Завіту, оскільки вони мали поділ на стихи. В Святогробському уставі (IX–XI ст.) так називаються приспіви з псалмів до антифонів на Службі Страстей. Про використання стихир на *Господи воззвах* згадується у VI–VII ст. в розповіді про викрадення Софронієм та Йоаном Мосхом Ніла Синайського, але тут вони іменуються тропарями. На початку стихири були короткими, за об'ємом наближеними до заспівів [124, с. 114–116].

Відповідно до місця в богослужіннях стихири формують такі групи: вже згадані вище стихири на *Господи воззвах*, які вплетені в стихи псалмів, що рецитуються на вечірні; стихири стиховні (співаються після Світе Тихий в другій частині вечірні); стихири на Литії (їх особливістю є спів без стихів-заспівів); група стихир на хвалитних псалмах (мають місце на утрени). Кожна група стихир закінчується Малим славослов'ям, після якого слідує остання стихира групи. Виділити можемо також стихиру, що слідує після псалма 50, та одинадцять євангельських стихир. Цей гимнографічний елемент богослужіння, яким є стихири, містить головні думки дня, відкриває вірним основний лейтмотив конкретної події літургійного року, переосмислюючи його в світлі

історії спасіння кожного члена Христової Церкви. Поруч з цим стихира є писемним свідком віри, богословською екзегезою історії спасіння.

Питання автентичності композиційних елементів піснеспіву є важливою підвалиною в його об'єктивному аналізі, адже хоч поезія і убезпечена від змін міцною структурною організацією матеріалу (рима, ісосилабія, омотонія, метрика, акростих та ін.), проте музична її складова, незважаючи на консерватизм, підлягає різноманітним видозмінам, що яскраво виражено в різних видах мелосу. У візантійській гимнографії існує три способи використання мелодій, що формують драматургію конкретної служби. Першу групу становлять піснеспіви самогласні (ιδιόμελα) – стихири, тропарі, що мають свою оригінальну мелодію, яка не використовується в інших піснеспівах. Другу – самоподобні (αυτόμελα, з гр. «той, що керується власною мелодією») – піснеспіви, що випозичають свій музичний матеріал третій категорії – подобним (πρὸσόμοια, з гр. подібний, майже схожий) [199]. У грецьких джерелах інколи спостерігається плутанина останніх двох термінів²⁹. До самоподобних належать стихири, тропарі, кондаки, світильні та ірмоси.

Музична складова репертуару служби Преображення також формується з врахуванням цих засад. Зокрема, містить 19 самогласних (18 стихир та тропар) та 14 подобних піснеспівів (мала вечірня – три грецькі стихири на самоподобний Ἔδωκας σημείωσιν, іхос 4; у слов'янському перекладі ці ж стихири виконуються на НѢныѣхъ чинѣвъ, глас 1. Чотири стихири (грецькі три) на самоподобний Δόμη ἐνφράδοκω (Οἶκος τοῦ Ἐφραθᾶ) глас 2. Утреня – два сідальні на Θῦδικίῃα ἰώιηφz (Κατεπλάγη Ἰωσήφ), один на Вознесі́йїа (Ὁ ὑψωθεὶς ἐν τῷ Σταυρῷ) та один (відсутній у греків) на Повелѣ́нноє, всі 4 гласу. Три стихири на хвалитних виконуються на Звѣ́нныйъ ѡбѣ́ше (Ὁ ἐξ ὑψίστου κληθεὶς)

²⁹ Див. Ірмологіон Петра Пелопонеського, де стихири самоподобні називаються подобними. Водночас у грецькій мінеї читаємо: «καὶ ψάλλομεν Στιχηρὰ Προσόμοια» («і співаємо стихиру подобну»). Ця помилка, ймовірно, була перенесена до наших ірмологіонів.

глас 4. Маємо також два самоподобних: кондак Ἐπὶ τοῦ ὄρους (На горѣ превръзніла єи³⁰) іхос варіс та світильний 3 гласу Φῶς ἀναλλοίωτον (Свѣте неизмѣнный³¹). Кондак Преображення знаходиться у рук. Санкт-Петербург 674 (XIII–XIV ст.) в рубриці під назвою «Κοντ(άκια) ἰδ(ιόμελα) εἰς διαφόρους ἑορτὰς καὶ μνήμας» («Самогласні кондаки на празники та спомини») [214, с. 11], світильний – в рук. Sinai 1259 (XVI ст.) [214, с. 11].

Особливої уваги потребують напиви самогласних піснеспівів, що відзначаються розвинутою мелодією, яка, з огляду на свою винятковість, мала би тісно кореспондувати з текстом. Такої ж думки притримується і Борис Ніколаєв, зараховуючи самогласні напиви до «великої мелодії», яка, на відміну від псалмодії і «подобних», є особливістю всенічних богослужінь на великі празники [90, с. 300]. Сам характер літургійної події змушує використовувати всю палітру музичних засобів з метою відтворення образів, які подає текст. На думку Гарднера, важливою рисою стихир є тісний зв'язок тексту і мелодії, що дає можливість якнайповніше донести правди віри до сердець вірних [27, с. 91].

Слід сказати також про наславні стихири. Вони завершують кожен з блоків стихир і характеризуються не лише зміною гласу, але й більш розвинутим мелодичним малюнком, зміною інтонації та характеру напіву [119, с. 35]. Для них характерною є мелізматична або силабічно-мелізматична структура, що впливає з їх торжественного празничного характеру. Вони несуть в собі сентенцію попередніх стихир, тому і потребують використання додаткових засобів виразовості, складних форм побудови мелодії. В наступному розділі проаналізуємо стихиру на «Слава і нині» з ряду стихир на *Господи воззвах*, що побудована на композиційних структурах шостого гласу.

Відмінності в інтонаційно-ритмічних малюнках стихир різних періодів розвитку церковного співу дають підстави виділити три групи напівів за

³⁰Слов'янська мінея вказує на самогласну приналежність кондака.

³¹Слов'янська мінея не містить вказівки на глас та спосіб виконання.

стилістичними особливостями гимнографічних текстів. А саме: силлабічний, силлабо-мелізматичний та мелізматичний типи.

Силлабічна структура – найпростіший вид церковних напівів. Сюди належить псалмодія і частково екфонетика. Характерною її ознакою є те, що на один склад літургійного тексту припадає один звук тієї ж висоти що й попередній. Два пов'язаних звуки різної висоти становлять виняток. Назва походить від грецького слова *συλλαβή* – склад. Саме читання псалмів здійснюється на одному тоні, *recto tono*, з незначним подовженням кінцевої фрази. Співання псалмів бере свій початок із Старого Завіту і є однією з перших молитовних форм, в якій використовувався музичний елемент. Складнішим музичним елементом в богослужінні є виголос (екфонетика). Тут з'являється більш гнучка мелодична лінія, також зустрічається відхилення від основного тону читання в кінці фрази. На один склад може припадати кілька звуків різної висоти [27, с. 76].

- Силлабо-мелізматична або невматична структура. В цьому типі напівів на один склад припадає два або три звуки різної висоти. Мелодика збагачується несиметричними побудовами пунктирного та синкопованого ритму. Розширення мелодики піснеспівів супроводжувалося також змінами в нотописі, що доповнювався новими знаками та їх поєднаннями.
- Мелізматична структура від попередніх відрізняється наявністю трьох і більше різновисотних звуків (цілих мелодичних фраз), що припадають на один склад. Саме мелодії стихир, які є об'єктом нашого дослідження, містять добре розвинутий мелодичний малюнок, тому можемо говорити про мелізматичну структуру цього напіву.

Галина Пожидаєва використовує цю класифікацію як критерій періодизації знаменного співу та виділяє три періоди: силлабічний (XI –сер. XV ст.), силлабо-мелізматичний (сер. XV – 3-тя чверть XVI ст.) та мелізматичний (ост. чверть XVI –XVII ст.) [105, с. 456].

При розгляді основних особливостей стилю побудови мелодики празничних стихир виявляємо низку ритмічних відмінностей між знаменною і нотолінійною нотаціями того ж самого піснеспіву. Н. Серегіна вважає, що це залежало, насамперед, від освіченості особи переписувача, що брав до уваги як інтонаційні закони конкретного періоду, так і правила побудови гимнографічних текстів. Без сумніву, в основі піснетворення лежав «живий і емоційний зв'язок напіву і тексту» [119, с. 46]. Тексти стихир містять сукупність біблійних і апокрифічних розповідей, богословських думок, переживань і думок автора, усних передань та пояснень події, яку описують. Їх призначення – допомогти слухачеві-молільнику пережити і переосмислити зміст празника. З огляду на це літургійний текст інколи спричинював виникнення нових інтонацій з метою якнайкращого відтворення змісту. Матеріал стихир ставав також взірцем для паралітургійних духовних пісень. У почаївському «Богогласнику» зустрічаємо пісню до св. Василя Великого, що переспівує стихиру до цього святого з нотолінійного Ірмологіону [78, с. 192–193]. Сюжетна лінія піснеспівів жанру стихир містить оспівування мужності і святості святих, яких Церква пригадує в певний день літургійного року. Іншими словами, текст, який розповідає про життя святого, вписується в гимнографічну форму стихир. Слід також пам'ятати, що канон стихир не є незмінним, оскільки поповнюється стихирами нових блаженних і святих.

Висновки до Розділу 1

Гимнографія служби Преображення вибудована на богословському вченні Церкви про цю подію, яке закорінене у біблійних та святоотцівських текстах. Кожен фрагмент стихири виконує не лише інформативні функції, а й кореспондує з іншими літургійними подіями, що формують сотеріологічні складові історії спасіння. Музика піснеспівів тонко реагує на смислове, ідейне навантаження тих чи інших слів, що виражається у мелодичній лінії та метро-ритмічному малюнку. На відміну від інших господських празників, глибоке

переосмислення змісту Преображення відбулося на шість століть пізніше від формування канону празника – в добу ісихазму. Цей період знаний, серед іншого, і новими яскравими музичними формами.

Огляд типіконів, тропологіонів, міней, нотованих літургійних збірників ілюструє тривалий процес формування репертуару служби празника в різних регіонах поширення візантійського обряду. Аналіз текстів стихир вказує на ретельний підхід гимнографів у творенні піснеспівів, що полягав у поєднанні в конкретному гимні святоотцівської спадщини, старозавітніх та новозавітніх богословських сентенцій та естетико-поетичних засобів. І якщо при перекладах грецького оригіналу на інші мови дві перші складові зберігалися майже повністю, то з естетико-поетичною складовою піснеспівів виникають труднощі. Вони пов'язані з тісною єдністю тексту та мелодії. Незважаючи на процеси уніфікації слов'янського репертуару з грецьким, у слов'янських збірниках спостерігаємо збереження деяких давніх піснеспівів. Водночас у грецьких кодексах присутня міграція текстів, пов'язана насамперед із різноманіттям уставних рубрик у процесі еволюції.

Гимни, що виконувалися навперемінно зі стишками псалмів та входили до циклу змінних піснеспівів, сформували окрему жанрову групу стихир. За способом використання мелодії вони поділяються на три групи: самогласні, самоподобні та подобні. Самогласні стихири характеризуються розвинутим мелодичним малюнком, що створювався на етапі написання піснеспіву. На відміну від адаптованих до тексту мелодій подобних стихир, самогласні піснеспіви відзначаються детальним викладом теми празника. Зміст події Преображення розкривається у 18 самогласних стихирах, що виконуються на вечірні та утрени.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях «Візантійські та слов'янські нотописні системи у піснеспівах празника Преображення» [85] та «Літургійні тексти празника Преображення у контексті розвитку візантійського богослужіння» [87].

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ БОГОСЛУЖБОВОГО РЕПЕРТУАРУ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ, СЛОВ'ЯНО-РУСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДІЇ

2.1. Теоретичні аспекти греко-візантійської гласової системи

Злагожене функціонування гімнографічного матеріалу в межах візантійського богослужіння регулювалося уставними рубриками, поєднуючи молитовний досвід різних духовних центрів. Тематичний критерій підбору матеріалу доповнювався музичною складовою, що увиразнювала змістові акценти піснеспіву та підсилювала сприйняття основ християнської віри. Музичне мислення греко-візантійського християнського простору на етапі формування активно послуговувалось естетичними і теоретичними елементами музики Стародавньої Греції, Сирії чи Палестини, водночас розвиваючи власну музичну систему осмогласся.

2.1.1. Елементи музичної теорії у Пападиках XIV–XV ст.

Вивчення грецької церковної музично-поетичної спадщини тісно пов'язане з кодикологією, що часто допомагає у встановленні авторства, дати написання та місця в літургійному колі того чи іншого піснеспіву. Сприяє нам у цьому також чіткий поділ музичних збірників за жанровими та музичними особливостями.

Григоріс Статіс виділяє дві групи нотованих літургійних збірників [254, с. 26–27]. Перша містить кодекси з одножанровим вмістом, куди входять і збірники стихирарного типу. А саме: Стихирар (Στιχηράριον), Антологія Стихираря (Ανθολόγιον Στιχηραρίου), Еклогія Стихирарію (Εκλογή Στιχηραρίου) (вибрані піснеспіви стихираря), Тріодь (Τριώδιον) і Пендекостаріон (Πεντεκοστάριον), що у слов'янській традиції поділена на дві літургійні книги – Тріодь Пісна і Цвітна, Доксастаріон (Δοξαστάριον або Δοξαστικάριον), Анастасіматаріон (Αναστασιματάριον), Великі часи (Μεγάλες Ὁρες). До іншої групи належать збірники ірмолойного типу:

Ірмологіон (Εἰρμολογίον), Прологаріон (Προλογάριον), калофонічний Ірмологіон (καλοφωνικόν Εἰρμολόγιον).

Окрему групу формують збірники з незмінним репертуаром богослужінь. Це – Пападік (Παπαδική), Псалтикон (книга з сольного репертару для протопсалта) та Асматикон (для виконання хором)³², Кондакар (Ακολουθάριον Κοντακάριον чи Οικηματάριον, що містить кондаки празників), Акафістовий гімн (Ακάθιστος Ὕμνος), Кратіматаріон та збірники калофонічного стилю.

Репертуар Пападика складають незмінні частини вечірні, утрені та Літургії, яким передував теоретичний вступ – Протеорія (Προθεωρία). Це була своєрідна музична абетка, яка подавала основні засади середньовізантійської семіографії та осмогласся. Цей збірник пов'язаний з пападичним видом музичної поезії, для якого характерна низка видозмін в класичній осмогласній системі візантійської музики³³. За структурою та репертуаром Пападик подібний до слов'янського Обіходу XVI – XVII ст. [106, с. 204].

Першим відомим попередником класичного Пападика є рук. *Petropolitanus gr.* 495. 2-ої пол. XIII ст. Це майже на століття пізніше від появи перших збірників із середньовізантійською круглою нотацією – Round notation (Синайський Стихирар 1218 з 1177 року). Пояснюють це специфікою церковно-музичної освіти при монастирях та митрополичих соборах, яка зводилася зазвичай до усної практики.

Розквіт калофонічного стилю припадає на період від 1261 до 1453 року, що разом з розширенням півного репертуару зумовив формування нових музичних збірників. Найбільш поширеним став збірник під назвою Ακολουθία, або Пападик. Найдавніша Ακολουθία (ΕΒΕ 2458), датована 1336 роком, за описом Марії Александру, містить чотири головні частини:

1) короткий вступний теоретичний трактат (включає «Великий ісон» і «Колесо» на 8 гласів Йоана Кукузеля, а також перелік інтонаційних формул;

³²Ці два збірники походять з XII–XIII ст.

³³Низку гласів здебільшого зустрічаємо саме в пападичному мелосі. Напр. Ἦχος τέταρτος της παπαδικής, Ἦχος ἔξω πρότος (τετράφωνος), Ἦχος πλ. α' απλούς, Ἦχος βαρύς μαλακός διατονικός/ Μαρία Αλεξάνδρου. Ιστορία και μορφολογία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής. Θεσσαλονίκη 2008–2009, с. 25-44.

2) нотовані піснеспіви вечірні (калофонічні стишки, мелодично розвинуті прокімени – дохи, прокімени з калофонічними вставками – епифонімами та анафонімами);

3) утрєня (калофонічні розспіви прокіменів, пасапноаріїв (стишки «Πάσα πνοή»), мегалінаріїв (припиви на 9-й пісні канону), полієлея і непорочних);

4) літургія (калофонічні обробки Трисвятого і Δύναμις, аллилуарія, херувимської, причасних).

Окрім нового калофонічного репертуару, в список Аколутій входять піснеспіви з давнього мелізматичного репертуару Асматикона і Псалтикона [2].

Майже ідентичну структуру бачимо в кодексі 1430 року, що містить дві богослужбові книги: Παλαδική та Μαθηματάριον (калофонічний Стихирар). Переписаний монахом Давидом Редестіном в Салоніках, він належить до того періоду, коли в Салоніках існувало так зване пісенне чинопослідування, (ή ασματική ακολουθία), що сформувалося при храмі св. Софії в Константинополі. Пісенне чинопослідування (ασματική ακολουθία) в XV ст. виконувалося лише в храмах Салонік, про що згадує архієпископ Симеон (+1429). Цей парафіальний тип богослужінь був поширений у столиці Візантії з VI по IX ст. разом з монашим уставом монастиря св. Сави, а з IX ст. до 1204 року – зі змішаним типом богослужінь студійського монастиря. Отець Віталій Головатенко подає структуру цього збірника [33, с. 256–257]:

1. Музично-теоретична частина (Προθεωρία, арк. 1–10 зв.).
2. Прокімени (Προκείμενα, арк. 11–21 зв.).
3. Піснеспіви великої вечірні (арк. 22 зв.– 47).
4. Піснеспіви утрєні (арк. 47–180).
5. Піснеспіви Літургії св. Йоана Златоустого (арк. 181–202).
6. Піснеспіви Літургії св. Василя Великого (арк. 202 зв.–203).
7. Причасні (Κοινωνικά, арк. 204 зв.–231, 237–240).
8. Піснеспіви Літургії Передшеосвячених Дарів (арк. 231 зв.–240 зв.).
9. Доповнення (арк. 241–247).

Бачимо, що репертуар цього Пападика охоплює основні частини добового кола богослужінь, а також три Літургії, що свідчить про певну універсальність такого кодексу. Очевидно, в українських та білоруських нотолінійних

ірмологіонах є музичний матеріал, що був перейнятий з цього Пападика [154, с. 117].

У контексті дослідження візантійської спадщини на теренах України розглянемо грецький рукопис, що зберігається у фондах Львівської національної бібліотеки (НД 186). Вперше на нього звернув увагу Анатоль Вахнянин і склав повний опис, який пізніше був використаний в каталозі Іларіона Свенціцького (№ 111) [116, с. 82], опублікованого у Львові 1905 року. На поч. 70-х років минулого століття на нього звернув увагу також проф. Юрій Ясіновський та вніс до опублікованого пізніше Каталогу нотних рукописів ЛНБ (№ 145) [157, с. 77].

Кодекс не зберіг ширшого титулярія чи вихідного літопису, тож залишається невідомим, де, коли і хто створив цей рукопис. За бібліотечною нотаткою умовно датується XVIII ст. Однак зміст і палеографічні ознаки дають підстави стверджувати, що це Пападик першої половини XIX ст. Всього в кодексі 78 аркушів формату in O° (17x12 см), пагінація яких охоплює 148 сторінок. Папір кодексу високої якості. Почерк чіткий, вправний; основний текст писаний чорним чорнилом, а заголовні літери і заголовки – червоною циноброю. На кожному аркуші – по вісім рядків, а в кожному рядку – близько 7–8 невм.

Піснеспіви містять нововізантійську семіографію, так званий Новий метод, впроваджений 1814 року в Грецькій Православній Церкві, теоретичні засади якого викладені у «Великому музичному теоретиконі» (Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς) Хризанта з Мадити 1832 року.

Кодекс складається з п'яти основних розділів:

1. На початку знаходиться Протеорія (арк. 1–4), що характерне для цього типу збірників.

Музична абетка містить сім складових частин, які знаходимо також у «Великому теоретиконі» Хризанта, за винятком діатонічного звукоряду, що є на початку збірника, а саме:

- діаграма діатонічного звукоряду з основою на звуці Πα (арк.1) – рукопис ΕΒΕ 968, арк. 176 (XVII–XVIII ст.) [217, с. 160; Дод. К-1];
- характеристика основних невменних позначень (арк. 1 зв.) –Хризант *Теоретикон*, с. 11 [Дод. К-2];
- неритмічні позначення (ἀχρονων υλοστάσεων) (арк. 1 зв.)– Хризант *Теоретикон*, с. 58;
- ритмічні позначення (арк. 1 зв.) –Хризант *Теоретикон*, с. 53;
- параллагі діатонічного звукоряду (арк. 2–2 зв.) –Хризант *Теоретикон*, с. 17 [Дод. К-3];
- стрибкоподібне параллагі діатонічного звукоряду (арк. 3–3 зв.) –Хризант *Теоретикон*, с. 18;
- таблиця інтервальних позначень (арк. 3 зв.–4) – Хризант *Теоретикон*, с. 15 [Дод. К-4].

Такі паралелі можуть свідчити про те, що автору нашого Пападика було відомо про Теоретикон Хризанта. А це, в свою чергу, піднімає нижню часову межу до 1832 року.

2. Основна частина містить лише вибрані частини Літургії та віддображає лише частину літургійні циклів слов'янського Обіхода, що містить також вечірню та утрєню [36, с. 219–226]. В Пападику ж міститься: Χερουβικά σύντομα του παρον εμελο πατερ παρα πετρου λαμπαδαρηού (Херувимські пісні силлабо-мелізматичного типу) осмогласного циклу:

- Петра Лампадарія Ἦχος α' Πα, (арк. 5–8);
- Григорія Протопсалта Ἦχος β' Πα, (арк. 8–11);
- Григорія Протопсалта Ἦχος γ' Γα, (арк. 11 зв.–15);
- Петра Лампадарія Ἦχος δ' Δι, (арк. 15–18 зв.);
- Петра Лампадарія Ἦχος πλ. α' Πα, (арк. 19–23);
- Григорія Протопсалта Ἦχος πλ β' Πα, (арк. 23–26 зв.);
- Петра Лампадарія Ἦχος βαρύς Ζω, (арк. 27 зв.–30);
- Петра Лампадарія Ἦχος πλ. δ Νη, (арк. 30 –33)³⁴ [Дод. К-5].

Цей матеріал у такій же послідовності вміщений і у першому друкованому виданні Божественної Літургії 1851 року, упорядкованому Йоаном Лампадарієм та Степаном, першим доместиком Великої Церкви Христової в Константинополі [246, с. 59–265].

³⁴ У порівнянні з аналогічними піснеспівами в інших збірниках спостерігаються деякі відмінності – додаткові мартирії звуків, дещо змінений ритмічний малюнок.

3. Опісля розміщені причасники на дні седмичні Петра Лампадарія³⁵, які також є у збірнику 1851 року:

- понеділок – ήχος α΄ Πα (арк. 33 зв.–37) – Ὁ ποιῶν τοὺς Ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα, καὶ τοὺς λειτουργοὺς αὐτοῦ πυρὸς φλόγα. Ἀλληλούϊα (Ти твориш ангелами своїми духи і слугами своїми палаючий вогонь. Алилуя).
- вівторок – ήχος βαρὺς Ζω (арк. 37–40) – Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος. Ἀλληλούϊα. (В пам'ять вічну буде праведник. Алилуя).
- середа – ήχος δ΄ Δι (арк. 40–43 зв.) – Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, καὶ τὸ ὄνομα Κυρίου ἐπικαλέσομαι. Ἀλληλούϊα (Чашу спасення прийму і ім'я Господне призову. Алилуя).
- четвер – ήχος πλ. δ΄ Νη (арк. 43 зв.–47 зв.) – Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φόγγος αὐτῶν, καὶ εἰς τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης τὰ ῥήματα αὐτῶν. Ἀλληλούϊα (На всю землю вийде вістуння їх і до кінців вселенної глаголи їх. Алилуя).
- п'ятниця – ηχος πλ.α΄ Πα (арк. 47 зв.–50 зв.) – Σωτηρίαν εἰργάσω ἐν μέσῳ τῆς γῆς, Χριστὲ ὁ Θεός. Ἀλληλούϊα (Спасіння вчинив Ти посеред землі, Христе Боже. Алилуя³⁶).
- Субота – ηχος πλ α΄ Πα (арк. 50 зв.– 54)– Μακάριοι, οὓς ἐξελέξω καὶ προσελάβου, Κύριε, καὶ τὸ μνημόσυνον αὐτῶν εἰς γενεὰν καὶ γενεάν. Ἀλληλούϊα (Блаженні, яких вибрав і прийняв Ти, Господи, і пам'ять їх з роду в рід. Алилуя).
- «в пам'ять святих Петра Лампадарія ηχος πλ δ΄ Νη³⁷» (арк. 54–58 зв.) Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος. Ἀλληλούϊα (В пам'ять вічну буде праведник. Алилуя).

4. Цікавим з огляду на авторство є осмогласний цикл Ἄξιον ἐστὶν (Достойно єсть), що належать Василію Візантійському³⁸. Твори цього піснетворця зустрічаються дуже рідко у рукописних збірниках. У каталозі рукописів Грігоріса Статіса є поклик на афонський рукопис Ξηροποτάμου 377 (100) з кін. XVIII ст, де вміщена нотатка «Χερουβικά κυρίου Βασιλείου Στεφάνου του Βυζαντίου». Чи ця особа є автором наших піснеспівів, ствердити поки що не можемо. Це питання потребує глибшого вивчення. Піснеспіви Достойно єсть

³⁵ «Κοινωνικα της ολην εβδομαδος μελοποιηθέντα παρα πετρου λαμπαδαρ[η]ου»

³⁶ Слов'янські збірники подають на п'ятницю причасний «Знаменувалося на нас світло лица Твого, Господи. Алилуя». Грецькі містять також інший причасний «Спасіння вчинив Ти посеред землі, Христе Боже. Алилуя», що є в першому реченні тропаря гл. 2 на 6-му часі.

³⁷ «εις μνημος αγιων παρα πετρου λαμπαδαριου πλ δ΄ Νη».

³⁸ «τα παρόν τα εμελοποιηθέντα παρα βασιληου βυζαντηου».

розміщені в такому порядку: ήχος α΄ Πα (арк. 59–61), ήχος β΄ τετραφωνος (арк. 61–63), ήχος πλ α΄ Πα (арк. 63–64 зв.), ήχος πλ β΄ Πα (арк. 65–66 зв.), ήχος βαρύς Ζω επτάφωνος (арк. 66 зв.–68), ήχος βαρύς Ζω (арк. 68 зв.–70), ήχος βαρύς Ζω (арк. 70–72), ήχος πλ δ΄ Νη (арк. 72–75), ήχος πλ β΄ Πα (арк. 75–77).

5. У завершальній частині Пападика НД 186 знаходиться Анафора 8 гласу (ήχος πλ δ΄ Νη, арк. 77 зв. –78 зв.):

1. Тебе оспівуємо, Тебе благословимо. (Σὲ ὑμνοῦμεν, σὲ εὐλογοῦμεν, σοὶ εὐχαριστοῦμεν, Κύριε, καὶ δεόμεθά σου, ὁ Θεὸς ἡμῶν).
2. Подай Господи. Тричі. (Παράσχου Κύριε).
3. Отця, Сина і Святого Духа, Тройцю єдиносущну і нероздільну (Πατέρα, Υἱὸν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Τριάδα ὁμοούσιον καὶ ἀχώριστον).
4. Милість миру, жертва хвалення. (Ἔλεον εἰρήνης, θυσίαν αἰνέσεως).
5. І з духом твоїм. (Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου).
6. Піднесли до Господа. (Ἐχομεν πρὸς τὸν Κύριον).
7. Достойно і праведно. (Ἄξιον καὶ δίκαιον).
8. Свят, свят, свят Господь Саваот... (Ἅγιος, ἅγιος, ἄγιος, Κύριος Σαβαώθ, πλήρης, ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου. Ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις, εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου. Ὡσαννὰ ὁ ἐν τοῖς ὑψίστοις).

Піснеспіви, що представлені у збірнику, не містять розлогих мелодій з групи ἄργο μέλη. Домінують твори Петра Пелопонеського та Григорія Протопсалта.

2.1.2. Функції осмогласся в сучасній практиці Грецької Православної Церкви

Невід’ємною ознакою християнських богослужінь є півче виконання більшості літургійних текстів. Упродовж тривалого часу витворилися два основні типи сакрального співу: візантійський та григоріанський, що увібрали в себе найдавніші інтонаційні формули музики Антіохії та Єрусалиму [215, с. 58], а також елементи музичних культур народів, що перебували під впливом Константинопольського або Римського патріархатів. У рукописах X ст. можна виділити їх спільні характерні ознаки – мікрохроматика та невмова нотація, однак чітко прослідковується домінування греко-візантійської музики на теренах всього Середземномор’я, що вплинуло на формування григоріанського

співу та церковної музики основних православних Церков Сходу. Одним з прикладів пов'язаності західної церковної музики з візантійською є традиція латинських аквітанських (регіон на південному заході сучасної Франції) рукописів³⁹, де знаходимо гимни з грецьким текстом та мелодією майже ідентичною з візантійською⁴⁰, за винятком нотації. Або ж рукопис Benevento VI. 38 (арк. 42), що містить піснеспів «Ὁτε τῷ σταυρῷ⁴¹» (нотація Беневенто) у двох варіантах: грецький текст латинською транслітерацією та латинський переклад «O quando in cruce». Порівняльний аналіз та транскрипцію цього піснеспіву за латинськими та візантійськими невмовими рукописами подає Марія Александру [221, с. 54]. Унікальною є також «семіографія Ермуполя»⁴², що отримала назву від папірусу Ryland 25 [169] (кін. VII – поч IX ст. [190, с. 16–17]). Тут міститься піснеспів Йоана Дамаскина на честь Пресвятої Богородиці «Ἐπί Σοι χαίρει» (Ὡ τέβτῆ ράδύετλα), який використовується як задостойник на Літургії св. Василя Великого. Завдяки дослідженням і транскрипції цього піснеспіву вдалося отримати мелодію силабічного типу з елементами речитативу [249]. Зіставлення з сучасною практикою виконання [256, с. 314] цього гимну дає підстави говорити, з одного боку, про ретельне збереження візантійської пісенної традиції Грецькою Православною Церквою⁴³, а з іншого – про поширення її на всій території Візантійської імперії часів правління Юстиніана I.

³⁹При аналізі стародавнього літургійного гимну «Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος...» («Свят, свят, свят...»), що знаходиться у рукописі X ст. Національної бібліотеки Франції (Codex Paris NB, lat. 1121, арк. 24), бачимо своєрідний нотопис, що не вказує точної висоти, але вимальовує над текстом рух мелодії.

⁴⁰Рукопис 1336 року Національної бібліотеки Греції в Афінах (ЕВЕ 2458, арк. 167 зв.–168).

⁴¹Тропар Великої П'ятниці, Час 9. Текст св. Кирила Єрусалимського або св. Кирила Олександрійського, автор мелодії невідомий.

⁴²Місто, що знаходилося в Середньому Єгипті над Нілом.

⁴³Визначення «Грецька Православна Церква» зазвичай вживають на окреслення східних-православних Церков, що продовжують літургійну традицію грекомовної Візантії і мають духовенство повністю або частково грецького походження: Константинопольська Православна Церква, Грецька Православна Церква Александрії, Грецька Православна Церква Антіохії, Грецька Православна Церква Єрусалиму (Єрусалимський Патріархат), Елладська Православна Церква, Кіпріотська Православна Церква, Синайська Православна Церква, Грецькі православні архієпископати Тіатіри та Великобританії, Італії та Мальти, Америки та Австралії. Оскільки всі вище перелічені Церкви використовують у богослужіннях візантійську музику та грецькі літургійні тексти (Антіохійська Православна Церква послуговується як грецькими, так і сирійськими), у тексті праці вживається цей термін на окреслення пісенної традиції цих Церков.

Грецька Православна Церква, як і Київська Володимирового хрещення, є спадкоємницею обрядово-літургійного життя церков, що існували на території Візантійської імперії. Однак, на відміну від східнослов'янських церков, які здійснювали переклад та адаптацію літургійних текстів та їх мелодій, Грецька Православна Церква перейняла цей літургійний матеріал з грекомовної Візантії, як гадають, без суттєвих змін. Одним з таких скарбів є осмогласся – музична система, що виросла з ментальності та культури народів Близького Сходу, християнського богослов'я (розуміємо тут не лише християнські світоглядні та моральні концепції, покладені в основу літургійних текстів, але, насамперед, досвід живого спілкування людини з Творцем) [122]. Важливою рисою цього музично-літургійного виміру був і є генетично стійкий принцип побудови музичних структур, що вберіг їх від кардинальних змін упродовж століть. Саме це й дозволяє сучасним дослідникам аналізувати давні піснеспіви крізь призму сучасних, зокрема тих, що сьогодні звучать у грецьких храмах.

Від X ст. візантійська невменна нотація пройшла складний шлях розвитку, який Статіс поділяє на чотири етапи [252, с. 48]. Деяку іншу періодизацію пропонують Веллес [215, с. 262] та Тіллярд [212, с. 14–15]

- Палеовізантійська, або ранньовізантійська семіографія (950 – 1175).
- Середньовізантійська семіографія (1177 – близько 1670).
- Перехідна пояснювальна семіографія (близько 1670 – 1814).
- Нова аналітична візантійська семіографія, або Новий Метод (Νέα Μέθοδος) (1814 – і до сьогодні).

Критерієм періодизації семіографії, як і візантійської музики, є музичний знак (το σημάδι). А саме: а) час створення чи появи в текстах певних позначень; б) їх значення; в) хронологія появи та зникнення окремих знаків; г) переведення музичних текстів з давньої нотації на новішу. Застосування цього методу у дослідженні рукописів допомагає чіткіше окреслити часовий простір і життя тієї чи іншої групи знаків [252, с. 47–49].

1814 року Константинопольський патріарх Кирило VI скликає комісію церковних співців для вдосконалення системи нотації й теоретичного

обґрунтування поствізантійської музики (μεταβυζαντινή μουσική – метавізантіні мусікі⁴⁴). До складу комісії ввійшли Хризантос (ο Χρυσανθος, єпископ міста Мадити біля Константинополя), протопсалти Хурмузіос (ο Χουρμούζιος) та Грігоріос Лев'їтис (Γρηγόριος Λευϊτης). Їхні напрацювання отримали назву Новий метод, або Нова система. 1832 року в місті Тергест (η Τεργέστη) вийшла друком праця «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής», автором якої був Хризантос. Тут викладена суть «нового методу», який пізніше був вдосконалений і доповнений 1888 року⁴⁵.

Основним стрижнем грецької церковної монодії є осмогласся, головна музична прикмета якого – класифікація піснеспівів за іхосами. Церковні іхоси, як і система музичних ладів, є однією з найцікавіших і доволі складних складових історії музики. Відомо, що багато інших дисциплін, зокрема, математика, філософія, теологія впливали на зміну музичних ладів. Згадаймо, наприклад, піфагорейський тетрактис – математичну схему інтервальних співвідношень кварта, квінти, октави і секунди (12:9:8:6), яку на практиці прослідковували на геліконі (іструмент, що складався з 4-х струн, налаштованих в унісон) [31, с. 80–81], або античне й середньовічне вчення про музично-математичну побудову всесвіту. Тут можна згадати Платонівську концепцію про «гармонію сфер» [202, §§ 616b–617d]. За Платоном, у небесній «гармонії» є вісім ступенів: Земля, Сатурн, Юпітер, Марс, Меркурій, Венера, Сонце і Місяць, які, перебуваючи в постійному русі, звучать, творять співзвуччя. Число вісім з часів Платона було виявом повноти. Переймає цю думку у трактаті «Основи музики» і Северин Боецій (близько 480–524 (526)) – філософ-неоплатонік, музичний теоретик, християнський богослов.

⁴⁴Грецька термінологія у праці вокалізується за методом Йоганна Рейхліна й зорієнтована на візантійську середньовічну вимову; в такій формі вживається й сьогодні Грецькою Церквою при прочитанні літургійних текстів.

⁴⁵Патріарх Константинопольський Йоаким III скликав Патріаршу музичну комісію, перед якою стояло завдання виправити деякі похибки «нової системи». Її напрацювання вийшли друком 1888 року в Константинополі під назвою «Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής» («Елементарний посібник з церковної музики»).

Таким чином, на іхоси як кодифікацію напівів відповідно до їх морфологічної структури і музичних законів гармонії ладу та ритму впливали музичні концепції різних епох. Однак саме християнська думка, яка поряд з особистим релігійним життям вірних приймалася як культурне добро, синтезувала попередній досвід і витворила власну стійку систему. Християнство асимілювало музичні концепції античної Греції і вклало їх у простір літургійного богочитання. Як наслідок, осмогласся (οκτωηχία) як автономна музично-літургійна система стала основою всієї сакральної монодії. Система восьми гласів є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду, що впливав не лише на музику, але й на літургійно-символічні уявлення, які й формували характер і сутність самого обряду. Процес піснетворення базувався насамперед на святоотцівському богослов'ї і догматичному вченні Церкви, що розвивалося поряд із символізмом та літургійною теологією. У гимнографії знаходимо також відповіді на практичні питання з літургійного життя Церкви, її духовного досвіду. Наприклад, число 8 стосується також літургійного часу і є результатом християнського вчення про восьмий день [77, с. 513–514]. Перші сліди техніки літургійних гласів знаходимо в працях алхіміків, зокрема Зосима та Герондіса, де вже вживається термін «октоїхос» поряд з інформацією про літургійну музику [225, с. 83–84].

Процес формування осмогласся тісно пов'язаний з діяльністю низки піснетворців, якими були численні співці, мелодоси і гимнографи. Грігоріс Статіс зауважує, що з VII ст. досить часто під терміном «гимнограф» розуміли особу, що творила лише текст, який поєднували із вже наявною мелодією [252, с. 27].

Можемо виділити три групи композиторів та теоретиків у сфері візантійської музики та гимнографії:

1) Церковні письменники – Севір, патріарх Антіохійський (512–518) та Йоан Дамаскин (бл. 676–749). «Напрацювання Севіра ґрунтується на грецькій півчій традиції і значним чином вплинуло на сирійську практику співу», –

вважає Антоній Алігізакіс [225, с. 14]. Підхід до «Октоїха Севіра» у наукових колах не є однозначним. Гласовий структурний тип цього збірника, що містить тропарі та стихири, вказує на організацію гимнографічного матеріалу за музичною складовою. Водночас відсутність гласового маркування в давніх сирійських пам'ятках не підтверджує існування за часів Севіра чіткої осмогласної системи [17, с. 536–537].

Йоан, родом з Дамаску (Сирія), на базі існуючих сирійських та єрусалимських богослужбових практик здійснив реформу літургійного співу і запровадив осмогласне коло неділь. Характерною ознакою цього нововведення була логічна послідовність піснеспівів воскресного циклу (Вечірня у суботу ввечері та Утренья в неділю зранку), що базувалась на стрункій музично-літургійній системі іхосів. Чергування іхосів відбувається впродовж цілого року, починаючи з Томиної неділі. Збірка октоїха доповнюється в XI ст. піснеспівами св. Йосифа Гимнографа. Однак слід пам'ятати, що система восьми іхосів⁴⁶ як чергування певних мелодій чи моделей існувала у грецькій та сирійській літургійній практиці задовго до епохи Дамаскина [225, с. 105]. Зокрема, в папірусі Verolinensis 21319 (VI/VII ст.) над богородичними текстами піснеспівів зустрічаємо позначення другого плагального гласу: $\bar{\alpha}$ \bar{B} .

2) Св. Йоан Кукузель (1270–1340). Систематизує вчення про іхос – «ο τροχός του Κοκουζέλη», яке охарактеризуємо нижче.

3) «Троє вчителів» (Οι Τρεις Διδάσκαλοι) – Григорій Протопсалт, архимандрит Хрисант та Хурмузій Хартофілакс, автори реформи 1814 року, що вперше розраховали і описали інтервали.

Розглянемо декілька складових елементів сучасного грецького іхосу.

Апіхіма (απήχημα)⁴⁷ – це невелика мелодична фраза, що вводить (εισάγει) у мелодичну суть (το άκουσμα) іхосу, визначаючи водночас лад та основний тон. Тобто, це коротка поспівка, яка будується навколо конкретного слова і є

⁴⁶ Ήχος – гр. буквально мелодія, мотив.

⁴⁷ Не слід плутати з термінами еніхіма (το ενήχημα) та епіхіма (το επήχημα), що є складовими частинами апіхіми в середньовізантійській нотації [4, с. 55-56].

характерною для кожного з восьми гласів. Ці слова мають грецьке походження і є давніми назвами гласів (ήχος Δ – Άγια, ήχος πλ. του Δ – Νεάγιε та ін.) [196, с. 8–9]. Апіхіма дає основну характеристику мелодії і змінюється відповідно до її виду: σύντομα, αργοσύντομα, αργά [241, с. 99–100].

Маріос Мавроїдіс (Μάριος Μαυροειδής) подає приклад апіхіми четвертого плагального гласу з основою на звуці *δο*.

1) σύντομο αλήχημα

2) αργοσύντομο αλήχημα

3) αργό αλήχημα

Рис. 2.1.1. Мавроїдіс М. Апіхіми четвертого плагального гласу

Візантійські піснеспіви групуються також за жанрами та родами мелосу. Перше розгорнуте вчення про види візантійських церковних піснеспівів знаходимо у Теоретиконі Хризафі Давнього (Χρυσάφης του Παλαιού) з XV ст., останнього візантійського і першого поствізантійського великого мелурга та теоретика. З початком перекладу музичних текстів з середньовізантійської нотації на нововізантійську (поч. XIX ст.) формуються нові системи класифікації видів піснеспівів, творцями яких були Апостол Констас Хіос (Απόστολος Κώνστας Χίος) та Хризант (Χρύσανθος) [221, с. 35–43]. Цей поділ став основним критерієм відбору матеріалу до музичних богослужбових збірників: «Вміст рукописів візантійської та поствізантійської мелопеї (μελοποιία – «музична поезія») різноманітний і базується на трьох її родах (γέννη της μελοποιίας), а саме: пападичному (το παλαδικό), стихирарному (το στιχηραρικό) та ірмолойному (το ειρμολογικό). Формування кодексів і утворення нових, за змістом чи видом мелопеї, богослужбових збірників відбувалося

поряд із розвитком півного мистецтва (ψαλτική τέχνη). Усі кодекси можемо поділити на дві категорії: а) кодекси з однотипним вмістом та б) кодекси з різнотипним вмістом» [254, с. 628–629]. Ця тема, зважаючи на важливість, потребує ширшого, й допоможе зрозуміти не лише логіку побудови близько 15 різновидів музичних збірників, а й гласові, структурні та семіографічні особливості піснеспівів. У межах іхосу (як і в межах ладу) залежно від мелодичного виду можуть змінюватися звукоряд, основний тон, домінуючі [110, с. 11] і побічні звуки та каданси. У літературі, що характеризує іхос, використовуються терміни «στιχηρατικός γένος» (стихирний вид) та «ειρμολογικός γένος» (ірмолойний вид), або «παλαδικά μέλη» (пападикний мелос): Ἦχος Τέταρτος στιχηρατικός, Ἦχος Τέταρτος της Παλαδικής, Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου τρίφωνος ειρμολογικός.

Вивчення візантійський гимнів за Давнім методом (Παλαιά Μεθοδός) передбачало три етапи: метрофонія, параллагі, мелос. Аналізуючи систему іхосів, слід також звернути увагу на *дерево параллагі* (το δένδρο της παραλλαγής) [221, с. 47] Йоана Кукузеля (інша назва – «колесо Кукузеля» (ο τροχός του Κουκουζέλη)), віднайдене у манускрипті середини XVII ст. афонського монастиря Івірон [253, с. 936]⁴⁸. «Колесо Кукузеля» разом з «Великим Ісоном» (Μέγα Ἴσον – осмогласний метод головних музичних формул (θέσεων)) складають основу вступної теоретичної частини музичного збірника під назвою Пападик (Παλαδική), що містить піснеспіви вечірні, утрені та Літургії. Сольмізація (параллагі) у візантійській півчій практиці, на відміну від системи Гвідо з Арещо, передбачала проспівування на кожному звуці піснеспіву багатоскладових музичних формул, що різнилися як при висхідному та низхідному русі мелодії, так і при діатонічному та хроматичному родах (γένος) іхосу [260, с. 245–249]. Подаємо коло гласових видозмін із надписаними назвами сольмізаційних формул у порядку їх чергування⁴⁹.

⁴⁸ Το δένδρο της παραλλαγής, Ιβήρων 951, 2 пол. XVII ст., автограф Германа (Γερμανού Νέων Πατρών), арк. 5 зв.

⁴⁹ Написи апіхім здійснені проф. Марією Александрю.

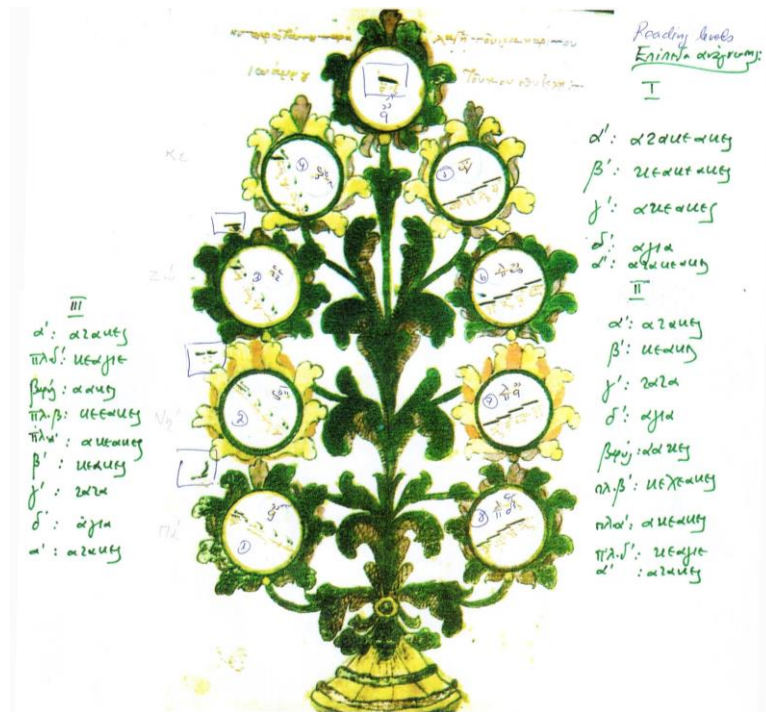


Рис. 2.1.2. Дерево параллагі Йоана Кукузеля

Система осмогласся у середньовізантійських рукописах базується на квінтовому співвідношенні між основними і плагальними (похідними) іхосами, а саме: 1, 2, 3, 4 іхоси за основні тони мали **ля, сі, до, ре**; плагальні 1, 2, 3, 4 починалися квінтою нижче – **ре, мі, фа, соль** [215, с. 325–328]. Діаграма у вигляді дерева містить три вправи для засвоєння техніки параллагі. Медальйони, розміщені праворуч та ліворуч від стовбура, творять пари. Кожна пара, починаючи зверху, містить низхідний і висхідний рухи мелодії по ступенях звукоряду у межах квінти одного з чотирьох основних іхосів. Мартирія іхосу⁵⁰ вказує послідовність гласів – 1, 2, 3, 4. Кожен ступінь звукоряду підписаний мартирією того іхосу, що послуговується цим звуком як основним. Якщо підставити сольмізаційні апіхіми кожного з іхосів у звукоряд першого, отримаємо приклад параллагі на звукоряді першого іхосу [223, с. 504].

⁵⁰ Подібно до тональних позначень – C-dur, fis-moll та ін. – кожен глас має своє означення – мартирію.



Рис. 2.1.3. Параллагі на звукоряді першого іхосу

Подібно виконуємо і наступні 2, 3, та 4 іхоси: при русі мелодії вниз – плагальні іхоси, при русі вверх – автентичні.

Зауважимо також, що кожний медальйон теж містить одну з мартирій гласу, які, згідно з «Великим теоретиконом» Хризанта (§ 68) [260, с. 30], можна відтворити таким чином: звук, на якому будується перший глас, – **ре**.



Рис. 2.1.4. «Великий теоретикон» Хризанта

Тема візантійських іхосів тісно переплетена із звуковисотною організацією, тобто ладом. Труднощі, що виникають під час вивчення цієї теми, спричинені насамперед відмінністю музично-світоглядних, музично-естетичних категорій музики сьогодення та Середьовіччя [142, с. 64]. Іншими словами, це відмінності між європейською музикою та музикою Південно-Східної Європи (у нашому випадку – візантійською). Відчутною є також проблема термінології, яка в різних мовах і музичних культурах несе особливе смислове навантаження. Лад у сучасному розумінні є певною впорядкованістю звуків навколо одного чи декількох опорних тонів [135, с. 20–21]. Однак, щоб перейти до аналізу грецького ладу, слід зробити ще декілька доповнень. З появою терміну «тональність», який ввів 1821 року французький теоретик Ж. Кастіль-Блаз, лад

поступово втрачає свої модальні характеристики (в одному й тому ж звукоряді, де функції ладових опор були досить мінливі, а тяжіння до основного тону може бути відсутнє), а все більше набирає ознак тонально-гармонічної організації, де домінує принцип тяжіння до тоніки та ієрархічна організація звуків, закріплена на конкретній висоті. Цю особливість тональних ладів (появу тонально-гармонічного мислення) яскраво передають позначення – C (тональність, основний тон) *dur* (лад – мажорний), або позначення доби відродження – d (тональність) *dur* (лад – «дорійський») [141, с. 235–237]. Бачимо, що поняття ладу включає як модальні лади (монодійні лади з розвинутим мелодичним звукорядом – візантійська музика, григоріанський хорал, слов'янська церковна монодія), так і тональні. Досить часто слов'янське слово «лад» в інших мовах вживають лише на окреслення давньогрецьких ладів та латинських і візантійських церковних гласів (англ. *Mode*; нім. *die Kirchentonart* та *die Modi*). У сучаній грецькій музикології на позначення давньогрецьких ладів та візантійських іхосів використовують термін «*τρόπος*»⁵¹. Однак, на відміну від англійського слова *Mode*, що використовується на позначення грецького *Ἦχος*, термін «*τρόπος*» вживається у ширшому значенні. Ототожнення лад – *Ἦχος* має доцільність (хоч і не вживається в українському науковому середовищі), оскільки грецький іхос містить ознаки як модального, так і тонального ладів.

З'ясувавши низку особливостей ладу, можемо перейти до ще однієї характерної ознаки іхосу – *γένη μουσικά* (роди музики). Російській філолог Герцман перекладає поняття «*γένος*» як «род» [33, с. 67]. Водночас інший дослідник Холопов увів новий термін на означення «*γένη μουσικά*» – «роди інтервальних систем» [141, с. 126–174]. У візантійські музичні теоретикони термін перейшов з давньогрецької музики на означення різних видів поділу тетрахорду. Оскільки музичне мислення цього періоду спиралося на квартовий звукоряд, то й «ладові зв'язки між звуками розглядалися лише в межах кварта»

⁵¹ При аналізі візантійської музики використовується в якості прикметника – *τροπική ἀνάλυση* (ладовий аналіз).

[31, с. 90]. Проте це не виключало різнобарвності звуково-емоційного наповнення кварта ⁵². Клеонідіс (II ст.) у своєму «Вступі до гармонії» («Εἰσαγωγή ἀρμονική») пише: «Γένος δέ ἐστι ποία τεττάρων φθόγγων διαίρεσις» («Рід – це спосіб поділу чотирьох послідовних звуків») [238, с. 112]. Подібне формулювання знаходимо і у Хризанта (XIX ст.) «Γένος εἰς τὴν μουσικὴν εἶναι ποία διαίρεσις τετραχόρδου» («Рід музики – це спосіб поділу тетракорду») [260, § 217]. Родів є три, продовжують Клеонідіс та Хризант: діатонічний рід (διατονικό γένος), хроматичний рід (χρωματικό γένος) та енгармонічний (ἐναρμόνιο γένος). Діатонічний та хроматичний роди мають також декілька варіантів, які називаються *відтінками* або *хроями* (χρόα). У музиці античної Греції також кількість відтінків була різною і сягала восьми. Опісля в теоретиконах міститься характеристика інтервалів кожного з родів. Тут натрапляємо на деякі відмінності між авторами. Наприклад, діатонічний рід у Клеонідіса складається з τόνον-τόνον-ἠμιτόνιον (тон-тон-півтон), хроматичний: τριῆμιτόνιον- ἠμιτόνιον- ἠμιτόνιον (три півтони-півтон-півтон), енгармонічний: δίτονον-δίεσιν-δίεσιν (два тони-1/4 тону-1/4 тону) [238, § 3].

Зосередимо увагу на візантійському вченні про інтервали родів. На відміну від давньогрецького філософа Арістоксена ⁵³ (учня Арістотеля), що ділив тон на 2 півтони, а півтон на 2 енгармонічні дієси (ймовірно, відносно рівні частини), нововізантійське вчення про інтервали ділить тон на 12 рівних частин – морій⁵⁴. Відповідно до цього півтон – це 6 морій. Найменший інтервал,

⁵² У критичній літературі використовуються різноманітні характеристики гласів. Зокрема, дослідник візантійської музики Хризант подає такі емоційні характеристики:

Α': μεγαλοπρεπής (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §324) – розкішний, пишний, величний;

Β': εμψυχεί, λυπεί (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §332) – задушевний, скорботний;

Γ': εὐρυθμον μέλος (Λγ 9), παρακαλεστικός (Απόστολος) – прохальний, гармонійний, розмірений;

Λέγετος: παθητικός, ἠδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §347) – чуттєвий, пафосний;

Πλ.Α': εἰρμολοικός διεγερτικός, χορευτικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §354) – пробуджуючий, танцювальний.

Πλ.Β': μέλιτος ἠδύων (Αγ. 9), θλίψις (Απόστολος) εἰρμολοικός ἠδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §361) – медовий, солодкий;

Βαρός: ἡσυχαστικός, γαλήνιος, εἰρηνικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §368) – тихий, спокійний, мирний, заспокійливий;

Πλ. Δ': θελκτικός, ἠδονικός (Χρῦσανθος, Θεωρητικόν μέγα, §375) – чаруючий, який дарує насолоду.

⁵³Цей поділ зберігається і в Клеонідіса.

⁵⁴Мікрохроматика була широко розповсюджена у стародавній Греції, Візантії та на Сході (в Індії – шруті, а в турків та арабів – макама та ін.)

що застосовується на практиці, – це 2 морії. Кварта, квінта й октава в усіх родах має сталу кількість морій – 30, 42 і 72, що свідчить про стабільність цих інтервалів. Прикладом може бути Іхос легетос (Ἰχος λέγετος), що будується на діатонічному звукоряді від звуку мі (**Βου**). Тому нижній тетрахорд охоплює 32 морії замість 30. Щоб виправити цю невідповідність, при верхньому звуці тетрахорду ля (**Κε**) ставлять значок іфес, який понижує звук на дві морії.

Осмогласся послуговується такими чотирма звукорядами:

А) діатонічні:

- відтінок (χρόα) – м'який (μαλακή) – іхоси 1, 4 і пл.1, пл.4;
- відтінок (χρόα) – твердий (σκληρή) (цей вид називають також енгармонічним) – іхоси 3 і пл.3 (варіс).

В) хроматичні:

- відтінок (χρόα) – м'який (μαλακή) – іхос 2;
- відтінок (χρόα) – твердий (σκληρή) – іхос пл. 2.

Найпоширенішим родом є діатонічний. Він охоплює чотири гласи, має добре розпрацьовану систему *мартурій* (μαρτυρίες φθόγγων) і *фтор* (φθορές). Побудова гласових звукорядів також передбачає три види систем (τα συστήματα):

- октахордова, або ептафонія.
- пентахордова, або тетрафонія.
- тетрахордова, або трифонія.

Аристид Квінтиліан (Ἀριστείδης ο Κοιντιλιανός), грецький філософ і теоретик III ст., автор трактату «Про музику» (Περὶ μουσικῆς), ділить інтервали на дві групи: σύμφωνα (співзвучні) та ασύμφωνα (неспівзвучні). До співзвучних він відносить октаву, подвійну октаву, кварту і квінту. Ці інтервали виокремлюються як співзвучні і у Клавдія Птолемея (87–169), давньогрецького астронома, математика, теоретика музики та Трасилла, придворного астролога імператора Тіберія, за правління якого розіп'яли Христа (Лк.3:1). Вони виділяють ще дві підгрупи «симфонічних» інтервалів – октаву і подвійну октаву окреслюють терміном гомофонія (у Трасилла – *антифонія*), а кварту й квінту – парафонія. Псевдо-Арістотель у трактаті «Проблеми» пише: «Антифон

– це співзвуччя октави; антифон створюється із юнацьких і чоловічих голосів» [31, с. 22]. Можемо прослідкувати розвиток антифону як жанру співу – спів в октаву дискантів і чоловічих голосів, згодом – спів на два хори, що переходить в такий тип співу, де відбувається повторення мелодичної фрази після кожного рядка

Візантійська музика, як і давньогрецька, у практичному вжитку не спиралася на звуки абсолютної висоти. Тому при співі фіксували не назви звуків, а інтервальні співвідношення між ними. Прикладом такого розуміння є невменна нотація та низка теоретичних трактатів, де якість невм окреслюється інтервальними рухами вверх чи вниз. Ключовий термін, що характеризує інтервальні властивості невм – $\phi\omega\nu\eta$ не слід плутати з $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ та $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$. В рук. Codex Petropolitanus Graecus 494 (XIV ст.) арк. 1-2 він використовується у двох значеннях: 1) на окреслення висхідних та низхідних інтервалів різної інтервальної величини - «ὅτι αἱ κατιούσαι φωναὶ κυριέωσι τὰς ανιούσας» («низхідні інтервальні знаки підпорядковуються висхідним»); 2) позначає інтервал секунди [32, с. 53]. Такий підхід зустрічаємо також у теоретиконі Емануїла Янопуліса [230], який є підручником з вивчення візантійської музики в університеті Арістотеля у Салоніках. Згідно з європейською теорією музики, інтервал, що охоплює три ступені, називається терцією й позначається цифрою 3. А Теоретикон Янопуліса зазначає, що кентіма позначає рух на два інтервали вверх, які позначаються +2. Щоб не було плутанини, викладачі пропонують студентам «правило руки», де пальці є звуками, а відстані між ними – інтервалами.

Коротко розглянемо сучасну невменну систему нотопису. Якщо співставити два зразки одного й того ж піснеспіву з середньовізантійською нотацією XIII ст. і з нововізантійською, то бачимо в останньому розвиненішу мелодичну лінію і досконаліший нотний запис. Питання, що ставили науковці XX ст., було таким: у яких співвідношеннях відбувався розвиток мелодії і семіографії? Тут існує дві групи думок. Перша наголошує на незмінності

(присутні лише незначні зміни) мелодії піснеспіву, точно записати яку стало можливо лише за допомогою «нової системи». Метод дослідження, який пропонують прихильники такого бачення (Константінос Псахос (Κωνσταντίνος Ψάχος) та більшість грецьких дослідників), полягає у ретроспективно-порівняльному аналізі, тобто рух від сучасності до минулого [221, с. 70].

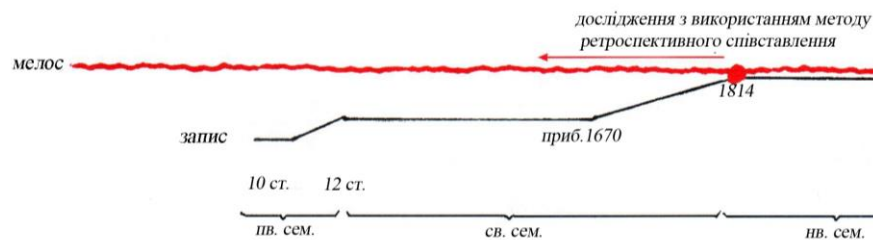


Рис. 2.1.5. Ретроспективно-порівняльний аналіз

Інша група дослідників, що зосереджується навколо міжнародного дослідно-видавничого центру Monumenta Musicae Byzantinae, вважає, що мелодії, які існували в усному переданні, були зафіксовані ⁵⁵ середньовізантійською нотацією у XII ст. (точкою відліку в історико-критичному аналізі піснеспівів вважається XII ст.). Відтоді їх розвиток відбувається паралельно з нотацією [221, с. 70]:

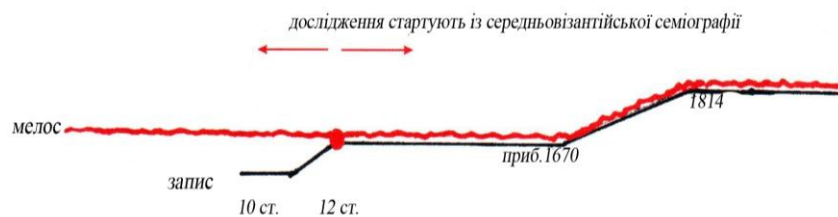


Рис. 2.1.6. Історико-критичний аналіз ММВ

Нововізантійська семіографія має десять знаків для позначення інтервалу пріми, секунди, терції та квінти. Такі прості інтервали, як кварта, секста, септіма, октава та складені (використовуються рідко) – нона, децима, ундецима утворюються внаслідок поєднання пріми, секунди, терції та квінти.

⁵⁵Йдеться про досконаліший варіант нотної фіксації мелодії, оскільки вже з X ст. існує палеовізантійська нотація.

Кожен піснеспів має певну метричну будову, що проявляється у чергуванні сильних і слабких долей. Детальний огляд метрики грецьких піснеспівів міститься в дослідженнях Сімоноса Караса [236]. Хоч, зазвичай, поділу на такти і позначень розміру у грецькій церковній музиці немає, та все ж чітко прослідковуються дводольний, тридольний і чотиридольний метри. У сучасних нотних грецьких виданнях є поділ на такти і позначення кількості долей. Це можемо простежити на прикладі Херувимської пісні [250, с. 139].



Рис. 2.1.7. Паїкопулос Д. Херувимська пісня. Іхос 3

До речі, сучасна практика тактування одночасно зі співом присутня не лише при вивченні піснеспіву, але й при його виконанні під час богослужіння. Її витоки можна прослідкувати ще в хейрономії⁵⁶. Тож ритм піснеспіву маркується такими знаками, як клязма (κλάσμα), аплі (απλή), діплі (διπλή), тріплі (τριπλή), горгон (γοργόν), дігоргон (δίγοργον), трігоргон (τρίγοργον), аргон (αργόν), трііміаргон (τριμιάργον), діаргон (διάργον).

Діапазон сучасної грецької церковно-музичної системи охоплює дві октави (15 звуків) – від соль великої октави (δι βαρέτα διαλασών) до соль першої (Δι' οξέτα διαλασών) і ділиться на три частини: υπάτη (найнижча) – пор. υπάτη χορδή (найнижча струна), μέση (середня) та νήτη (найвища) [230].

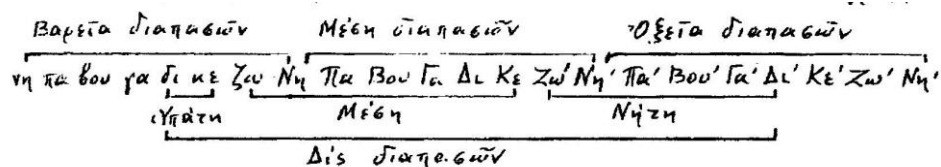


Рис. 2.1.8. Діапазон сучасної грецької церковно-музичної системи

⁵⁶Хейрономія чи хірономія (χειρονομία) – умовна жестикуляція, якою послуговувалися у давніх музичних культурах керівники хорів. Рухами пальців двох рук і самих рук доместик (диригент) показував співцям рух мелодії, ритміку, динаміку, агогіку.

Очевидно, ці назви взяті з «досконалої системи», яку описав ще Боецій в трактаті «Основи музики» («De institutione musica»). Назви ступенів походять від струн ліри. Тут крайні звуки двох октав мали такі ж назви [31, с. 96]. У знаменних збірниках XVII ст. звукоряд формується поєднанням двох трихордів 1 тон + 1 тон (мрачного і світлого) та сполучного півтону [37, с. 89].

Подібно до тональних позначень C-dur, fis-moll та ін., кожен глас має своє означення – мартирію. Мартирія іхосу⁵⁷ (з гр. свідчення, доказ, підтвердження) є своєрідною *аббревіатурою* іхосу, яка інформує про його основний звук і фтору⁵⁸. Так, мартирія четвертого плагального гласу складається з п'ятих елементів [241, с. 98]:

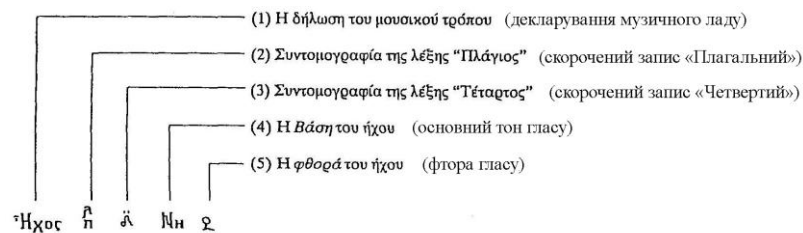


Рис. 2.1.9. Мартирія четвертого плагального іхосу

Осмоглася сучасного літургійного співу Грецької Православної Церкви є чіткою системою піснеспівів, яка завдяки вдосконаленому нотному письму (*Нова система*) дозволяє співцеві як фіксувати мелодію, ритм та характер твору в деталях, так і прочитувати її. Теорія тут тісно переплетена з практикою, оскільки церковний спів є невід’ємним елементом православного богочитання та літургійного життя Церкви. Пізнання сучасного співу Грецької Церкви дає можливість не лише вивчати сучасний літургійний репертуар, але й відкриває перед українськими дослідниками нові можливості для глибшого усвідомлення сутності літургійного співу Київської Церкви у контексті візантійсько-слов’янської музичної спадщини.

⁵⁷ Потрібно відрізнити від мартирій звуків, які позначають звуки ладу, в якому виконується піснеспів; у нотних текстах ставляться між фразами, щоб допомагати співцеві.

⁵⁸ Фтора (з гр. порушення, втрата дії) гласу вказує на перехід від звуку до звуку, з ладу в лад, з ладу в лад із заміною звука, з одного звукоряду в інший в межах ладу.

Система восьми гласів як спосіб кодифікації музики, зокрема церковної монодії, є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду, який впливав не лише на музику, але й на літургійно-символічні уявлення, що й формували характер і сутність самого обряду.

2.2. Еволюція слов'янського нотопису

Виникнення півного мистецтва в Київській Русі дослідники пов'язують із процесами християнізації, що розпочалися задовго до 988 року. Найдавнішу згадку про апостольську місію на території Скіфії знаходимо в Євсевія Кесарійського (†340). Ця подія міститься також в українській давній літературі, зокрема «Повість временних літ» подає детальний опис подорожі апостола Андрія Київськими горами у I ст. Такі згадки впродовж історії розвитку Київської митрополії та української державності «стали істотним складником національної релігійної свідомості» [57, с. 35]. Окрім цієї легенди, не маємо інших пам'яток, що підтверджували б існування християнських спільнот Наддніпрянщини в першій половині I ст. Іншою є ситуація з грецьким поселеннями в Криму, де в часи гонінь в ув'язненні була велика кількість християн. Серед них – і св. Климент Папа Римський (кін. I ст.) [57, с. 36]. Формування християнського обряду в межах Східної Римської імперії (Візантії) передбачало насамперед витворення догматичного вчення церкви (шляхом залучення грецької класичної термінології), яке лягало в основу гимнографічного матеріалу, що поширювався на території Русі разом з християнством задовго до офіційного хрещення цих земель. Можемо згадати зокрема місію св. Кирила до хозар 855 року (Паннонське житіє) або договір кн. Ігоря з Візантією 945 року. З цих пам'яток бачимо, що велика частина знаті вже була християнами. Про це також свідчить наявність храму пророка Іллі в Києві, де, без сумніву, відбувались богослужіння [136, с. 30]. Зокрема, Разумовський і Металлов зауважують, що активний розвиток припав на час князювання Володимира та його сина Ярослава Мудрого в першій половині XI ст.

Взорування на Візантійську імперію простежується не лише в архітектурній спадщині тієї доби.

Музичне мистецтво, що розвивалося в двох площинах – церковній та світській, також містило багато запозичень. Фрески Києво-Софійського собору добре ілюструють орієнтацію великокняжого двору на візантійську культурно-мистецьку спадщину, і у музичному побуті також. Ніколай Успенський зауважує, що ці впливи стосувалися не лише київської знаті. Як приклад, він наводить елемент Студійського уставу, що був у вжитку Києво-Печерського монастиря за ігумена Феодосія. У цьому уставі є згадка про обряд коляди – спільного співу за святковою трапезою. За своєю структурою це не що інше, як придворний обряд, описаний ще Констянтином Багрянородним [136, с. 34–35].

2.2.1 Кулизяна нотація в контексті візантійської семіографії та осмогласся

Багатство літургійного співу, зафіксоване у невменних, а пізніше – в нотолінійних рукописах, стає впродовж століть невід’ємною складовою молитовного життя Київської церкви. Тексти молитов-піснеспівів, що були на устах християнських спільнот Візантії, відображаючи їх розуміння Бога та Його ікономії, описуючи стан людської трихотомії, ввійшли в простір слов’янських етнокультур і наповнили їх мислення і мову, насамперед сакральну, християнськими богословськими концептами. Термінологія, сформована в грекомовному середовищі, закорінилася в слов’янському літургійному та повсякденному побуті у вигляді перекладів чи грецизмів. Наприклад, термін «катавасія», що в побутовій мові вказувала на метушню і безлад на зразок сходження двох хорів у храмі для співу ірмосу. «Церковнослов’янська мова, позиченням та калькуванням, увібрала в себе величезні скарби давньогрецької абстрактно-філософської й богословської мови, – а ледве чи яка в світі народня мова може такими скарбами похвалитися», – зауважує Юрій Шевельов [145, с. 469]. Тема перекладів з грецької на церковнослов’янську була і є в центрі уваги

низки дослідників, які дискутували щодо питання метрики слов'янських текстів (Ватрослав Ягіч, Дмитро Ліхачов заперечували її наявність, але Роман Якобсон, Мілош Велімірович, Антоніна Філонов-Гове, Крістіян Ганнік та ін. спостерігають в ній елементи візантійської поетичної мови) [130, с. 5–11], щодо процесу створення повного корпусу літургійних текстів та поширення його на території Київської Русі [154, с. 27–44]. У спогадах Юрія Шевельова, опублікованих під назвою «Мої зустрічі з Романом Якобсоном», відомий український мовознавець зауважує: першими «помітили, що деякі кирило-методіївські тексти включають невеликі фрагменти ритмізації, що їх можна розглядати як наслідування грецького вірша», Ніколай Трубецкой та Дмитро Чижевський [45, с. 359].

Питання літургійної лексики та її етимології надзвичайно важливе для дослідження церковного співу та літератури Київської Русі загалом [118, с. 87], хоч і знаходиться у сфері лінгвістичних досліджень [120]. Оскільки не лише допомагає зрозуміти зміст тексту піснеспіву, але й музичну його складову. Хоча у більшості випадків музична термінологія знаменного співу (назви знамен, поспівок, фіт та лиць, вміщених у азбуках, фітниках та кокизниках) для нас не є зрозумілою, але містить підказки-ключі для його прочитання, вказує на спосіб та особливості його виконання. Наприклад, вислови «голубчик борзий», «гаркнути із гортані», «тряхнути дважди» та ін. ставлять перед дослідниками цілу низку запитань [114, с. 16].

Водночас розвиток церковнослов'янської мови вніс свої корективи в літургійний спів, сформувавши окреме явище під назвою *раздельноречие* (хомонія), де еволюція тексту застигла під домінуючим впливом музики. Це яскравий приклад тісної єдності тексту та музики у візантійських піснеспівах з одного боку, та консервативного підходу до будь-яких змін у межах сакральних текстів з іншого. Зміни 3-ої чверті XVII ст. (реформа Нікона [28, с. 38–43]) не лише запровадили *істинноречие*, забравши знамена над ерами, що втратили свою вокалізацію, а й розпочали процеси видалення інших елементів тексту,

запозиченого свого часу у греків – кратими (хабув та аннанейок) [23, с. 103–105]. Слід однак зауважити, що ці процеси мали відмінні форми в Україні та в Росії, де перехід до багатоголосся був сприйнятий вороже та спричинив розкол в Російській Православній Церкві [29]. В Україні на матеріалі нотолінійних ірмологіонів можемо зауважити чітко визначені окреслені пісенні форми, які кристалізуються в процесі самодостатнього музичного розвитку [143]. Тому важко не погодитися з висновком Антоніна Преображенського, що форма слова і музична форма піснеспівів тісно переплетені, оскільки текст поєднувався з музикою на первинному етапі формування. З огляду на це «коріння цього мистецтва потрібно шукати у Візантії» [109, с. 9].

Музична палеографія охоплює іншу сферу досліджень знаменного співу. Розвиток богослужбового співу, зокрема його мелізматичних форм, супроводжувався розширенням числа нотних знаків – невм, їх графічними видозмінами. Порівняльні списки візантійських та кулізьмих знаків, складені Тетяною Владишевською та Раїною Палікаровою-Вердель, вказують як на графічну подібність двох семіографій, так і виявляють наявність власних знаків, дослідження яких невіддільно пов'язане з вивченням музичних та теоретичних джерел.

Оскільки композиційна структура знаменних піснеспівів тісно кореспондує з грецькими відповідниками XII–XIII ст., що простежується також в нотолінійних зразках [108, с. 66], все більше дослідників звертаються до теми пошуку точок дотику цих двох культур. Засадничими також є питання термінології та осмогласся, яке розглянемо більш детально. Осмогласся як стержень музичної теорії у візантійській музиці створює ладо-інтонаційні каркаси піснеспівів та об'єднує їх в одну систему. Тема візантійського осмогласся більш детально розкрита в попередніх розділах.

А як виглядає знаменне осмогласся? Чи майстри співу Київської Русі перейняли також візантійське музичне мислення? Що говорять про це теоретичні трактати? Спробуємо коротко окреслити основні віхи цього питання,

що дозволить зрозуміти будову слов'яно-руського мелосу, який є важливою складовою дослідження української літургійної спадщини. Вказівкою на систему восьми гласів у піснеспівах є гласове маркування – від 1 до 8, що відповідає нумерації грецьких відповідників. Гласова класифікація також є в азбуках, фітниках та кокизниках, де мелодичні поспівки діляться за гласовою приналежністю. Зміна гласів інколи відбувається також і в межах одного піснеспіву, тоді, за спостереженням Бражнікова, послідовно чи хаотично чергуються чотири або ж вісім гласів [14, с. 224–231]. На гласові послідовності вказує також група дидактичних текстів – пам'ятогласій, що містили навчальні тексти з мелодіями початкових стишків *Господи воззвах*, *Бог Господь*, *стихир* та ін. кожного з гласів. Ця ж мнемотехніка використовувалася і в грецькій та латинській традиції співу. Д. Разумовський, А. Преображенський та М. Бражніков згадують про грецький та слов'янський відповідник пам'ятогласія Αβας αβάν υληνησε . Вивчення процесу навчання церковного співу є надзвичайно цінним для розуміння давніх музичних систем, оскільки синтезує весь пласт матеріалу та виділяє з нього найголовніше.

Продовжуючи тему осмогласся, не можемо оминати увагою його взаємопов'язаності з річним літургійним циклом – церковним календарем, запозиченим з Візантії. Гласовий *стовп* упорядкував гимнографічний матеріал, сполучивши шляхом циклічності восьми гласів тижневі кола богослужінь в одне ціле. Це яскраво відобразилося в назві літургійної книги – Октоїх (Осмогласник, Параклітик). У візантійській традиції іхос виконував не лише функцію упорядкування текстового матеріалу, що на поч. XI ст. був достатньо чисельним, але й насамперед формував музично-мистецьку композицію богослужінь. Це досягалося вмілим поєднанням різних ладів-іхосів в межах одного чинопослідування (за допомогою чергування піснеспівів Октоїха, Мінеї чи Тріоди), а також в межах одного піснеспіву (через зміну іхосу – $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\eta\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$). Пошуку ладо-композиційних елементів слов'янської монодії у контексті візантійського розуміння іхосу присвячені праці низки дослідників

XIX ст. Зокрема, Дмитро Разумовський називає вісім гласів музичними ліствицями (з гр. κλίμακα – звукоряд) з чіткими інтервальними співвідношеннями звуків, перейнятими від Візантії [111, с. 97–98]. Такої ж думки дотримується й Іван Вознесенський, що висвітлює питання тяглості трьох систем: давньогрецької – візантійської – слов'яно-руської. При цьому, як стверджує дослідник, остання запозичила церковні гласи не як набір мелодій, а як послідовність звуків у межах ладу, з яких і будуються піснеспіви [23, с. 48]. Вознесенський не зупиняється на констатації осмогласної спорідненості, а розкриває цю тему в розділі «Застосування теорії візантійського осмогласся у великому знаменному розспіві» [23, с. 107–117], де вбачає подібність з візантійською музикою в домінуючих та кінцевих звуках⁵⁹, тетрахордовій, пентахордовій та октахордовій гласовій системі, поділі на автентичні та плагальні гласи. Витоки такого підходу знаходимо в Юрія Арнольда [8], послідовником ідей якого був також його учень, композитор Дмитро Аллеманов. У його (Аллеманова) лекціях з церковного співу читаємо: «Ненаукове розуміння гласу веде навіть до визнання конкретного малюнка мелодії чи напіву за образ гласу [...]; глас розуміється як конкретний напів, що складається з мелодичних формувань, або мелодичних рядків, що в свою чергу складаються з коротких мелодичних фігур або поспівок» [5, с. 83–84]. Він також додає, що греки, хоч і мають повторювані музичні фрази як допоміжний елемент, але вони (поспівки) ніколи не обмежували творчу варіативну природу візантійської музики.

Інших висновків дійшов сучасник і майже одноліток Аллеманова (1867–1928) Антонін Преображенський (1870–1929), який виклав свої спостереження в праці «Культурная музыка в России» (1924). Він стверджував, що джерела знаменної нотації вказують на важкість засвоєння для руських майстрів співу багатой музично-поетичної системи Візантії. І, як результат, з візантійського

⁵⁹ Інформацію про походження цих термінів з давньогрецької теорії музики знаходимо в Успенського [136, с. 71]. Проте ці категорії звуків є також невід'ємною частиною характеристики ікосів сучасних теоретичних збірників з візантійської музики.

осмоглася ми отримали лише музичну термінологію (зокрема й кількість гласів) без поняття гласу як ладу, що позбавило теорію знаменного співу системи звукорядів, автентичних та плагальних співвідношень, композиційних законів. Результатом нерозуміння візантійської музичної теорії стало ототожнення гласу з набором гласових поспівок, опис яких ліг в основу теоретичних здобутків знаменного співу [109, с. 18–26]. Навіть при творенні піснеспівів слов'янським святим прослідковується взорування не тільки на візантійські зразки мелодій, а також написання текстів часто відбувалося сакральною грецькою мовою з подальшим перекладом [154, с. 29–30]. Спостереження Преображенського скерували наукові пошуки в русло опису та аналізу поспівок та погласиць – «мотивів конкретних гласів» [136, с. 73] крізь призму їх ладо-інтонаційної будови та в порівнянні з народими піснями (Н. Успенський). Також поживається вивчення знаменної семіографії та формується джерельна база поспівок (М. Бражніков). Максим Бражніков робить висновок, що наявність гласового чергування свідчить про «розуміння руськими співаками музичного та інтонаційного значення осмоглася як системи», хоч «з огляду на те, що основою розвитку знаменного розспіву завжди було мелодико-інтонаційне збагачення його напівів, «суха» теорія грецького осмоглася не змогла знайти на Русі ґрунту для розробки та розвитку» [14, с. 251]. Знаменна система осмоглася виразилася в композиційній техніці центонів – системі поспівок, про яку пише також Іван Гарднер. Він вважає наявність давньогрецьких та візантійських елементів тональної системи у знаменному співі, описаної зокрема науковцями ХІХ ст., також малоімовірною [27, с. 107]. Вивчення мелодичних формул – один з важливих елементів аналізу церковної монодії, як візантійської, так і слов'янської, що застосовується дослідниками. Виокремлення структурних одиниць піснеспівів, відстеження їх розвитку та міграції дає можливість, з одного боку, зрозуміти закони побудови цих творів, а з іншого – відчитати давні зразки літургійних мелодій. Дослідженням композиції знаменних

піснеспівів та форуванням словника поспівок займалися Дмитро Разумовський, Василій Металлов, Лазар Калашников, Іван Гарднер, Ервін Кошмідер, Максим Бражніков, Зівар Гусейнова, Божидар Карастоянов, Галина Алексеева, Альбіна Кручініна, С. Кравченко, Інге Кройц [70] та ін. Головне завдання дослідників давнього співу Карастоянов вбачає у форуванні інтонаційного словника знаменного розпіву, що проливає світло на центокомпозицію піснеспівів. Цінним джерелом в цій праці він вважає двознаменники та мелодії самогласних стихир. [59]. Огляд цієї тематики зробила Аврора Шек у статті «Про актуальні завдання вивчення мелодичних формул знаменного розпіву» [151], де підсумувала здобутки в цій сфері знань. Пошук мелодичних формул супроводжується опрацюванням все більшої кількості рукописних джерел, що публікуються та стають предметом нових досліджень. Важливим джерелом для розуміння мелодики знаменних піснеспівів є двознаменники, що сформувалися на межі XVII–XVIII ст. як варіант літургійної книги Празників [39], в списках яких містяться також чотири напиви стихирі Преображення – *Прообразуя воскресеніє* та два напиви *Божества Твого, Спасе* [93, с. 129]. Незважаючи на те, що в деяких двознаменниках (рук. Тр. 450) знаменний та нотолінійний варіанти містять певні відмінності [94, с. 88], цей рукописний матеріал складає основу для вивчення кулізмяних знаків [10].

Запозичення греко-візантійських пісенних форм було не поодиноким не лише на початковому етапі (XI–XIII ст.) формування слов'яно-руської, а згодом – української монодії. Водночас випрацювання основних засад власного знаменного літургійного співу, що спостерігаємо з XV ст. з появою перших Азбук, супроводжувався засвоєнням нових напівів греко-болгарського походження, що проникали через тісні контакти Київської та Галицької митрополій з Константинополем, Афоном та духовними центрами Молдавії та Волощини [144, с. 170] (Драгомирна, Нямц, Путна), де також здійснювалися переклади грецьких піснеспівів на київську нотацію (Осмогласник Калістрата).

Під час ігуменства Паїсія Величковського в Нямецькому монастирі (1779-1794) особливий внесок в розвиток церковного співу зробив протопсалт ієромонах Йосиф Молдаванин (1745-1830), що з 1782 року відкриває там школу співу, добре володіє візантійським співом та записує піснеспіви з візантійською нотацією [182, с. 73]. Простежуються в нотолінійних Ірмологіонах також вкраплення італо-грецьких варіантів поствізантійського співу, які виражаються у латинських транскрипціях грецьких текстів [143, с. 144]. Приналежність Молдавських земель до Галицької митрополії у XIV ст. та їх етнічний склад (слов'яни та волохи) спричинив появу та використання у греко-візантійських документах терміну «Русо-Влахія» («Ρωσοβλαχία») на позначення цих територій [125, с. 31–32]. З падінням Галицького князівства та утворенням Молдавського 1359 року розпочався процес формування власної церковної ієрархії – Сочавської митрополії (заснування 1401 року) з осідком у м. Сучава (Сочава, Січава), де, за згадкою 1558 року, існувала школа грецького та сербського співу [143, с. 144]. Важливим центром поширення калофонічного співу став монастир у Путні, де з кін. XV ст. - до кін. XVI ст. також активно функціонує школа співу [2]. Захоплення турками Сербії та Болгарії наприкінці XIV ст., а згодом – 1453 року – і Константинополя спричинило перенесення носіїв грецької півної культури на північ, що посилювало спілкування мистецьких кіл. Важливу роль відіграла грецька еліта Константинополя (фанаріоти), яку приваблювали землі Молдавії та Валахії, віддалені провінції «в які можна було б вкласти свої багатства і які б могли стати основою для відродження Візантії» [112, с. 369].

Питання південнослов'янських впливів (болгарських та сербських) на формування давньоруського церковного співу активно дискутується в науковій літературі. Однак останні порівняльні дослідження рукописних джерел XIII-XIV ст., відсутність болгарських нотованих збірників раннього періоду та більш розлогий невменний виклад музичного матеріалу в давньоруських пам'ятках вказують здебільшого на їх функції ретранслятора візантійського

мистецтва, яке вони так і не спромоглися сформувати у власну пісенну рецепцію [104]. Результатом цих процесів стала поява в музичних збірниках XVI ст. нових напівів, маркованих «грецькими». Це свідчить про чітке усвідомлення переписувачами того часу характерних стильових ознак власної традиції співу, відмінної від грецької [162, с. 263]. Присутні вони як у знаменних, так і в нотолінійних збірниках та охоплюють репертуар пападичного типу, що містить елементи високого калофонічного стилю. У тексті «грецьких» нотолінійних піснеспівів спостерігаємо фіксацію грецьких текстів за допомогою кириличних, грецьких та латинських літер [49, с. 52–54]. Цікавим є процес адаптації ладо-інтонаційного та мелодичного греко-візантійського матеріалу, що виходив за межі слов'яно-руської та української монодії. Слов'янська рецепція поствізантійського співу поруч з мелодією зберегла низку характерних особливостей калофонічного співу (часті мутації, анаграматизми, кратими) [148, с. 432]. Наявність великих та малих грецьких напівів у нотолінійних ірмологіонах спричинена паралельним існуванням в пападичному виді як нових калофонічних, так і давніх мелізматичних напівів з Азматикона та Псалтикона, що відрізнялися за складністю музичної композиції. Наприклад, піснеспіви Поліелей (Πολυέλεος), Блажен муж (Μακάριος ανήρ) містяться і в Пападику, і в калофонічному Стихирарі (Ματιματάριον). З огляду на відсутність у збірниках празничних стихир Преображення грецького напіву ця тема заторкується нами поверхово. Проте глибші її дослідження можуть дати цінний матеріал для розуміння принципів адаптації візантійських піснеспівів. Цій темі зокрема присвячені праці Олександри Цалай-Якименко, Юрія Ясіновського, Олени Шевчук, Тетяни Каплун, Євгенії Ігнатенко, Ярослава Михайлюка, Галини Васильченко-Міхно.

Зіставлення нотованих зразків візантійських та слов'янських самогласних стихир Преображення з рукописами XII ст. дають підстави стверджувати, що не лише в текстовому матеріалі автори перекладів в деталях дотримувались відповідності з оригіналом, але й музичне плато уподібнюється до

візантійських зразків. Це спостерігаємо насамперед у групуванні матеріалу (поділі на колони, що подібно до візантійського відповідника позначаються теліями), спільному гласовому маркуванні, графічній та функціональній подібності низки знамен, фітних розспівах, детальніше розглянутих в наступному розділі на прикладі стихири Преображення.

Дослідник літургійного співу Ніколай Успенський, порівнюючи стихири із знаменною та палеовізантійською нотаціями, спостеріг не лише подібність між ними, а й відмінність. Це свідчить, на його думку, про свободу творчості київських доместиків, що, хоч і прагнули залишатись в межах візантійського стилю, проте вносили свій етнічний компонент [136, с. 36–45]. Цьому, з одного боку, сприяло порушення при перекладі принципів омотонії та ізосилабії, а з іншого – адіастиматичний характер візантійського нотопису X–XII ст. – періоду «народження деяких знаків з нестійкими ще їх значеннями» [252, с. 48], що доволі часто формувало варіативність тих чи інших мелодій піснеспівів. Старокиївський знаменний спів, за спостереженнями Лідії Корній, розвивався в середовищі великого пласту народної музики, що відображала музичне мислення цих територій [66, с. 71]. Присутність етнічного компоненту в церковній музиці також вбачає Євген Герцман, адже «кожний народ будував їх [піснеспіви] на тих мелодичних формах, які були співзвучні з його художнім мисленням» [31, с. 18]. Проте, на відміну від культур, що формували гимнографічний матеріал, слов'яно-руські співці доповнювали вже існуючий матеріал народними інтонаціями, що проникали насамперед у піснеспіви самоподібні. Спостерігаючи в рукописах відсутність нотного матеріалу на цій групі стихир, Ніколай Успенський вказує на присутність тут імпровізаційних напівів, спричинених складністю техніки співу на подобен [136, с. 66–67]. Зівар Гусейнова доповнює цю думку важливими спостереженнями, які проливають світло на спосіб виконання стихир на подобен, що в знаменних збірниках досить часто записані з власною мелодією. Відмінність мелодичних малюнків цих стихир зі подобними піснеспівами, на думку Гусейнової, свідчить про два

способи співу на подoben: освічені співці співали по заменах, а ті, які не знали невменного нотопису, підставляли завчені мелодії [38, с. 238].

У нашому ж дослідженні прагнемо проілюструвати основні стилістичні особливості знаменного співу в контексті розвитку та співвідношенні з візантійською музикою. Продовжуючи порівняння різних семіографічних систем, спостерігаємо спільне використання деяких знаків у піснеспівах із знаменною та екфонетичною нотаціями. Успенський робить висновок, що ця подібність свідчить про речитативний характер ранніх піснеспівів [136, с. 42]. Без сумніву, спільні знаки є і у візантійських відповідниках. Однак це питання не є однозначним, адже підхід до еволюції нотопису в наукових колах був доволі різним. Наприкінці XIX ст. Жан Тібо (J.Thibaut) дійшов висновку [210], що матірним типом нотопису був саме екфонетичний (просодичний), що побутує з VII ст. та розвинувся, за термінологією науковця, в Константинопольський та Агіополітський / св. Дамаскина типи, які в сучасній науковій літературі позначаються відповідно як Шартрський та Кваленський. Цей підхід розкритикував Костантин Пападопуло-Керамевс, який, посилаючись зокрема на праці Порфирія Успенського та Кодекс Єфрема, посуває час появи екфонетичних знаків до IV ст. та локалізує їх появу о. Кіпр (за згадками св. Єпіфанія) з подальшим поширенням в Александрії. Разом з екфонетичною у IV ст. існувала також мелодична нотація, що містила грецькі літери. Вже в III ст. відомі християнські гимни, зокрема Папірус Оксирінхус, нотовані грецькою буквеною семіографією [228, с. 181].

Паралельне використання невменного та літерного запису мелодій, імовірно, існувало в християнських спільнотах впродовж певного періоду. Костантин Пападопуло-Керамевс вбачає залишки давньогрецької нотації в кондакарній (зокрема в знаках хіронімії), підкреслюючи цим паралельний розвиток просодичного та мелодичного матеріалу. Слід додати, що знаки мелодичної декламації здебільшого незмінно проіснували аж до XV ст. паралельно з іншими видами візантійської семіографії, виконуючи при цьому

свою головну функцію – фіксацію мелодичних зворотів на початку та в кінці фрази. Про це свідчить і парність груп невм у списках екфонетичних знаків: οξεία προς οξεία, βαρείαι βαρείαι, καθισταί καθισταί, συρματική και τελεία, παρακλιτική και τελία та ін.

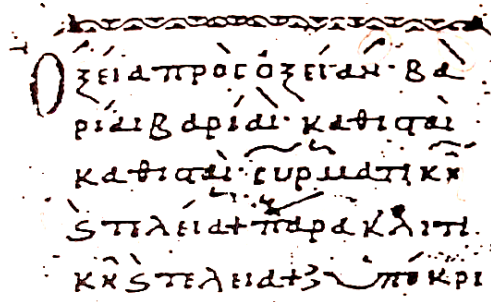


Рис. 2.2.1. Рук. Leimon 38, f. 318 r (XII ст.) [179]

З огляду на це не можемо стверджувати про наявність простих форм голосоведення у ранніх піснеспівах, зокрема й слов'янських, базуючись лише на подібності двох знакових систем.

Дослідники слов'янського нотопису виділяють два основних періоди його розвитку, що водночас кореспондують з різними видами візантійської семіографії. Порівняльні дослідження цих систем лежать в основі праць таких дослідників, як Костантин Флорос, Василій Металлов, Антонін Преображенський, Максим Бражніков, Мілош Веліміровіч, Іван Гарднер, Крістіан Ганнік та ін. У пам'ятках раннього періоду (XI–XIV ст.) міститься давня знаменна (кулизмяна) нотація, знаки якої уподібнюються до палеовізантійської нотації *coislin*, та кондакарна, що послуговується музичним матеріалом палеовізантійської нотації *chartres*. На відміну від знаменної, кондакарна вийшла з ужитку в XIV ст. Найдавніші відомі нам піснеспіви з кондакарною нотацією знаходимо у слов'янських кондакарях – Типографському, Благовіщенському, Лаврському, Успенському та Синодальному [69, с. 238–243].

Український літургійний спів, що сягає корінням візантійського мистецько-естетичного простору, пройшов багатовіковий шлях самоусвідомлення та самовираження. Це спостерігаємо в багатоманітті музичного матеріалу,

зафіксованого у великій кількості нотованих збірників за допомогою адаптованих нотописних систем (кулизмяна, нотолінійна). Питання взаємодії слов'яно-руської рецепції з візантійським прототипом залишається актуальним та потребує глибшого наукового опрацювання, яке можливе лише із залученням широкого кола слов'янських та греко-візантійських джерел.

2.2.2. Київська мензурально-лінійна нотація

Богослужбовий репертуар візантійсько-слов'янського обряду, що побутував у слов'янському просторі, проходив етапи музично-стилістичного розвитку. Ці процеси особливо інтенсивно відбувалися на території України та Білорусі, де формується власний естетичний компонент. Селекціонування найкращих інтонаційних складових української церковної монодії відбувалося в просторі постійного спілкування з візантійською, південнослов'янською та західною музикою. Тому питання національної приналежності музичного змісту є доволі складним. На думку Мирослава Антоновича, «доцільно було б говорити про національну музику (українську, сербську, російську і болгарську церковну музику), кожна з яких поєднувала в собі давні типи напівів», і різні манери виконання літургійних співів [6, с. 15]. Музичний плюралізм спостерігається, зрештою, і у Візантії, де музичний компонент був досить різнобарвним і великою мірою залежав від конкретного етнічного середовища. В репертуарі візантійської музики виразно простежуються такі музичні стилі, як сирійський, александрійський, коптський, грузинський, вірменський, пізніше – болгарський, сербський, румунський.

Культурно-мистецьке піднесення та політичні процеси ранньомодерної доби, що відбувалися в доволі непростих відносинах України та Заходу у польській його рецепції, спричинили «народження культури діалогу як однієї з підставових ознак української цивілізації, а разом з нею традиції толерантності та плюралізму» [96, с. 365]. Створення наприкінці XVI ст. нових за жанром та нотописом літургійних збірників – Ірмологіонів відобразило багатолітні

еволюційні процеси в сфері церковного співу, у структуруванні півчого репертуару. Нова лінійна нотація, що прийшла на зміну кулизмянній (невменній) та отримала назву *київська нота*, або *київське знам'я*, створила ґрунт для засвоєння нового тонально-гармонічного мислення, стала засобом освоєння складніших музичних форм, а також дозволила за короткий період часу перекласти на лінійні ноти повний корпус гимнографічного матеріалу, який можемо сьогодні цілком точно відчитати [143, с. 199–221]. Ця особливість робить нотолінійний репертуар цінним джерелом для порівняльного дослідження візантійсько-слов'янських паралелей. «Головна різниця між невенними записами і лінійними полягає не лише в зовнішньому графічному зображенні; різниця насамперед у двох музичних системах, тобто перехід від *musica plana* до *musica mensurabilis*», - зауважує Юрій Ясиновський [158, с. 84].

Новий збірник був вимогою часу, адже Західні культурні впливи на українські землі, що віддавна були значними, в XVI–XVII ст. посилюються. Ігор Шевченко слушно зауважує, що Київська церква опираючись цим впливам, використовує їх же засоби [146, с. 4]. У сфері церковної музики це спостерігаємо у залученні до нотолінійного ірмологіону старолатинських (хоральна нотація) та новолатинських (мензуральна нотація) елементів. Система нотної фіксації ритму та звуковисотності додає особливої цінності збірникам цього типу, адже дозволяє точно відтворити піснеспіви цієї доби, що було складно зробити за допомогою кулизмянних зразків. Чіткі ритмічні малюнки нотолінійного матеріалу сприяють виченню метрики та ритміки української монодії. Цій темі присвячені зокрема праці Олени Шевчук [149, с. 35–40], Юрія Ясіновського [161, с. 35–50] та Олександри Цалай-Якименко. Однак як зауважує Сергій Скребков, надзвичайно гнучку і багатообразну ритміку знаменного розспіву не можливо передати тривалостями київської квадратної ноти [126, с. 11]. У нотолінійних ірмологіонах також залишили свій слід елементи знаменного нотопису, де серед графічних форм є *стаття* (ціла нота), *столиця* (половинна нота), *фіта* (для розгорнених мелодичних зворотів).

Олександра Цалай-Якименко схильна вважати, «що русько-київська нотація була нарочитим штучним утворенням» [143, с. 14].

XVII–XVIII ст. характеризується активним поширенням нотолінійних Ірмологіонів та збірників духовних пісень [77, с. 66], що спричинене стильовими змінами доби Бароко та освітніми процесами в Україні (поява братських шкіл, академій). Про це свідчить близько тисячі збережених рукописних списків, що походять як з великих півчих осередків, так і з численних сільських місцевостей [160, с. 40]. Особливістю нового збірника є його багатожанровість, що не було характерно для давніх візантійських збірників, за винятком Пападика. Сюди увійшли пісеспіви Октоїха, Мінеї, Тріоді та незмінні пісеспіви вечірні, утрені та Літургії. За структурою Ірмологіони близькі до давніх слов'янських Кондакарів. Юрій Ясіновський виділяє три структурні типи ірмолоїв – *жанрово-тематичний, календарно-мінейний, гласовий та грецький* [160, с. 40]. У грецькому збірнику під назвою «Ірмологіон катавасій Петра Пелопонеського та Петра Візантійського», що опублікований 1825 року в Константинополі, знаходимо два типи групування ірмосів. Ірмоси катавасій згруповані повними канонами в гласовій послідовності, тоді як Ірмоси Канонів – за піснями. Окрім ірмосів, тут містяться самоподобні стихири, сідальні, антифони, світильні кожного з гласів та ін пісеспіви. Наявність самоподобних стихир є логічною з огляду на тотожній з ірмосами спосіб використання мелодій як зразків для інших пісеспівів. Грецькі елементи присутні також в напівах, які містять відповідні маркування та використовують грецькі тексти в слов'янській чи латинській транслітерації. Балканський компонент також окреслився в болгарський тип напіву, що широко представлений в нотолінійних збірниках та чисельно перевищує такі напіви як київський, острозький, межигірський, супрасльський, грецький та ін. Водночас стихири празника Преображення з маркування «болгарський» зустрічаються дуже рідко. За описом Лідії Корній, лише в Ірмологіоні Межигірського Спасо-Преображенського монастиря (НБУВ, фонд 312)

знаходиться стихира по Пс. 50 $\text{Ἡ ψαλμὸς τῷ Δαυὶδ, στίχ. [65, с. 29].}$ З 2-ої пол. XVII ст. київський та болгарський напиви з українських ірмологіонів мігрують до Росії [24, с. 21]. Цікавими за стилістикою викладу є грецькі мелодії, адаптовані під церковнослов'янський текст. Особливості такої адаптації можемо прослідковувати зокрема в болгарських збірниках XIX ст., що містять мелодії Нового методу із слов'янською редакцією текстів. Порівняємо перші стишки Кекрагарія першого гласу з грецького Анастасіматарія Петра Пелопонеського (1820 рік) [226] (подається з транскрипцією), Воскресника Ніколая Тріандафілова (1847 рік) [25] та Піснопінія Ікономова, надрукованого 1872 року в Царгороді [101, с. 3].

ЛНМА "Калофонія" Транскрипція
Іван Мищенко

Κύριε ἐκέκραξα. Ἦχος α'

Ἦχος α' Πα

Κύ ρι ε ἐ κέ κρ α ξ α α λ ρ ο ο σ σε ε ε ι σά κ ου σο ο ο ο ν μου.
ε ι σά α κ ου ου σο ο ν μου ου, Κύ ρι ε ξ α α λ ρ ο ο σ σε ε ε ι σά κ ου σο ο ο ο ν μου.

Рис. 2.2.2. Анастасіматарій Петра Пелопонеського

Го спо ди воз зва хъ кзте вѣ е оу љ слы ы ы ши и
и ма љ оу слы ы ы ши и и ма Го о о
о о спо о о о ди љ Го спо ди воз зва хъ кзте вѣ е бѣ ѣ ѣ

Рис. 2.2.3. Воскресник Ніколая Тріандафілова

Го спо ди воз зва хъ кзте вѣ е оу љ слы ы ы ши и
и и ма љ у слы ы ы ши и и ма го о
о о спо о о о ди љ Го спо ди воз зва хъ кзте вѣ

Рис. 2.2.4. Антологія піснеспівів Ікономова Т.

У вступній частині антології Ікономова вміщена також детальна азбука візантійського співу, характерною ознакою якої є переклад грецької термінології, зокрема й назв невм, на слов'янську мову:


















| | | |
|---|---|---|
| Виходителны: | Нисходителны: |  Тажкаа |
|  равненіє |  возвращатель |  гладкое |
|  маленіє |  подтеченіє |  блѣстѣноспраздненіє |
|  антнатій |  легкое |  избранное |
|  воденіа |  низкій |  дрѹженіє |
|  воденіє | |  крѣтѹз |
|  высокіа | |  внѣтрегладіє |

Рис. 2.2.4. Антологія Ікономова. Азбука візантійського співу

Найдавніший рукописний ірмологіон з лінійно-мензуральним нотописом і жанрово-тематичною структурою датується 1598-1601 рр., та походить із Супрасльського монастиря, що плекав традиції церковного співу Києво-Печерської лаври [155].

Підсумовуючи, слід зауважити, що, на відміну від Росії, в Україні основна увага приділялась не так створенню нових піснеспівів, як викристалізуванню старих у музично-стилістичному аспекті. Безумовно, найкращі зразки української монодії зберігаються в ірмологіонах, які дійшли до нас переважно у рукописному вигляді. Вперше Ірмологіон надрукований у Львові в 1700 р. єпископською друкарнею при Святоюрському монастирі. Це була перша друкована нотна книга на території України та східнослов'янському просторі. В той час як перше друковане видання візантійської музики з'явилося на світ лише у 1820 році в Бухаресті (Анастасіатаріон Петра Пелопонеського).

Висновки до Розділу 2

Основним стрижнем грецької церковної монодії є осмогласся, головна музична прикмета якого – класифікація піснеспівів за іхосами відповідно до їх морфологічної структури, що ґрунтується на музичних законах гармонії ладу та ритму. Християнство асимілювало музичні концепції античної Греції, Сирії та Палестини і вклало їх у простір літургійного богочитання. Як наслідок, осмогласся (οκτωηχία) як автономна музично-літургійна система стала основою

всієї сакральної монодії. Система восьми гласів є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду, що впливав не лише на музику, але й на літургійно-символічні уявлення, які й формували характер і сутність візантійського обряду. Проте музично-поетична система Візантії перейшла в слов'яно-руське богослужіння частково. З візантійського осмогласся запозиченою є здебільшого музична термінологія (зокрема й кількість гласів) без поняття гласу як ладу, що позбавило теорію знаменного співу системи візантійських звукорядів, автентичних та плагальних співвідношень. Як результат, знаменна система осмогласся виразилася в композиційній техніці центонів – системі поспівок.

Слов'яно-руська адаптація візантійської гимнографії в Київській Русі супроводжувалася також залученням невменної нотації. Подібність невменного запису якраво прослідковується зокрема в грецьких та знаменних піснеспівах XI-XIV ст. Кондакарний та кулизмянний (знаменний) типи семіографій використовують знаки палеовізантійської семіографії шартрського та куаленського видів. Водночас слов'янський невменний нотопис збагачується власними музичними знаками та формується у самостійну нотну систему, що зберігає при цьому деякі греко-візантійські елементи (термінологія, графіка, фітні розспіви та беззвучні (тайнозамкнені) знаки, принцип поєднання звуків сомата-пневмата). Західні культурні впливи на українські землі разом з еволюційними процесами в межах знаменного співу сприяють створенню нової лінійної нотації (київська нота, київське знам'я), що прийшла на зміну кулизмянній (невменній). Система нотної фіксації ритму та звуковисотності додає особливої цінності нотолінійним Ірмологіонам в процесі дослідження церковної монодії.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях «Осмогласся у сучасній практиці Грецької Православної Церкви» [83] та «Greek manuscript Paradike НД-186 from the funds of Lviv National scientific library after V. Stefanyk» [186].

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ САМОГЛАСНИХ СТИХІР ПРЕОБРАЖЕННЯ

3.1. Методологія аналізу невменної та нотолінійної семіографії: транскрипція і транснаотація

При розгляді музичної форми твору музикознавство послуговується великою палітрою засобів аналізу, що фокусуються на природі музики, багатоманітні музичних засобів. «Всі жанрові засоби, всі мелодичні, ритмічні, гармонічні звороти, модуляції, тембри, динамічні відтінки, типи фактури, пропорції частин, організовані в певному творі в єдину, цілісну систему засобів для передачі змісту твору, творять його форму» [76, с. 36]. Кожен з цих композиційних елементів формує інструментарій композитора та містить як занотовані, так і невідомі загалу задуми митця. Дослідження закономірностей будови (порційності, особливостей музичного руху, тотожності, контрасту та ін.) уможлиблює не лише вивчення принципів формотворення, але й наближає до правдивого прочитання конкретного музичного твору.


У випадку давнього невменного нотопису, зокрема візантійського, під час аналізу виникає низка труднощів, що потребують вирішення. Релятивний (діастиматичний) характер фіксації мелодії у візантійській музиці, на відміну від абсолютної сольмізації, вимагає комплексного вивчення графічних систем, ладо-тонального мислення, метро-ритмічних та естетичних особливостей осмогласної системи візантійської музики. Напрацювання різних наукових шкіл дають нам чітке розуміння суті давнього іхосу з усіма його музичними характеристиками та заохочують відчитування середньовізантійської семіографії в межах основних звуків (δομικῆς φθόγγου), що є фундаментом мелодії. Ці опорні тони (δεσπόζοντες φθόγγου), подібно до скорочених форм слов'янських та грецьких слів (Оѣз – Оѣѣз, члкъ – чѣловѣкъ, ΙΣ – Ιησούς, Σ ΤΣ – σταυρός), вказують на повну мелодичну палітру, що привідкривається

через детальний аналіз та зіставлення півного матеріалу різних періодів. На точку відліку, без якої неможливо розпочати рух по ступенях мелодії візантійського піснеспіву, вказують інтонаційні формули (αλήχημα) та модальні сигнатури, що були ретельно досліджені Раастедом на основі музичних рукописів [196, с. 8–9]. Головні з них проілюстровано нижче:

| | | | |
|--------------------|-------------|------------|--|
| Protos: | ϑ | stands for | $\bar{\alpha} \bar{\iota} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Deuterios: | ϣ | stands for | $\bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Tritos: | Ϛ | stands for | $\bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Tetartos: | δ | stands for | $\bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\rho} \bar{\iota} \bar{\alpha} \bar{\alpha}$ |
| Plagios Protos: | ϣϑ | stands for | $\bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Plagios Deuterios: | ϣϣ | stands for | $\bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Barys: | ϣϚ | stands for | $\bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\varsigma}$ |
| Plagios Tetartos: | ϣδ | stands for | $\bar{\upsilon} \bar{\epsilon} \bar{\alpha} \bar{\rho} \bar{\iota} \bar{\epsilon}$ |

Рис. 3.1.1. Інтонаційні формули та модальні сигнатури іхосів

Впродовж ХХ ст. формуються основні засади транскрипції середньовізантійської семіографії та транснаотації нового методу на західну лінійну [221, с. 19–25]. У своїй праці «Екзегеза та транскрипція візантійської музики» Марія Александру звертає увагу на те, що термін *μεταγραφή* (транскрипція) – багатозначний та вживається на окреслення різноманітних змін в кодифікації візантійських мелодій (із стенографічної – на аналітичну, з візантійської – на європейську, з усної – на письмову) та акцентує на двох типах перекладу візантійської музики: транскрипція (*μεταγραφές*, *transcriptions*) та транснаотація *μεταγραμματομοί*, *transnotation*). Транскрипцією називаємо «а) кодифікацію або запис якогось твору з усної традиції на одну з графічних музичних систем, б) перепис твору з однієї графічної системи на іншу, із врахуванням усної традиції» [221, с. 38]. Видами транскрипції є переклади з давнішого нотопису на новіший, зі специфічних графічних систем (Ієроніма Трагодістеса, Агапія Палієрма та ін) на класичні, транскрипцію на музичні системи інших країн (західні та слов'янські невми, київська квадратна нотація, західноєвропейська лінійна). Щодо якості та ретельності виконання Марія

Александрю виділяє три групи транскрипцій: схематична (лише основні складові мелодії: звуковисотність і тривалість), детальна (запис прикрас, мікроінтервалів, детальних ритмічних малюнків, динаміки, агогіки та ін.), синтез схематичної та детальної. Транснотація ж є перекладом піснеспіву з однієї графічної системи на іншу без залучення усної традиції. Виділяють два види такого запису: 1) на пентаграмі фіксується звуковисотність, тривалість та інші елементи виконання; 2) лише звуковисотність в абетковій системі чи п'ятилінійній. Випрацювання методології є результатом тривалих пошуків ключів до прочитання інтервального, ритмічного та динамічного малюнків візантійських піснеспівів. Детальний огляд різних підходів до трактування ритміки провів Крістіан Ганнік [26]. Перші спроби були зроблені дослідницькою школою ММВ, однак їх ритмічна інтерпретація та динамічні позначення піддали критиці [213, с. 35]. Основи транскрипції візантійських мелодій описав Е. Веллес у своїй «Історії» та представив у серії ММВ *Transcripta*. Він вживає акцентні позначення () для великих іпостасей, оксії, петасті та кентіматі.

Раастед у своїх транскрипціях, перші з яких були призначені для концертного виконання, розміщує над нотним станом також невменний матеріал. У ритмічному малюнку за основу брали вісімку, при цьому парні групи знаків (усі знаки з кентіматі (окрім петасті), два послідовних апострофи, апорроі) інтерпритувалися, як дві шістнадцяті тривалості. Динамічні відтінки оксії і петасті фіксуються відповідно акцентом та вібрато. Нововведенням було підвищення на півтон 3 ступеня тетраходу у другому плагальному гласі (соль-дієз та до-дієз), що Раастед обґрунтовував твердженням про хроматичне виконання цього гласу в XIII–XIV ст. [213, с. 37–38]. Він спростовував погляди таких дослідників, як Олівер Странк [208], Генрі Тіллард та Егон Веллес, що вважали аксіомою діатонічний характер середньовізантійської музики,

базований на поєднанні в тетраході 2 тонів та півтону (тон-півтон-тон) [196, с. 7].

ne-é - a - nes U - rá - ni - e va - si - léf fi - lán - thro - pe kí - ri -
e ma - kró - thi - me kje po - li - é - le - e é - pi -
de ex a - jí - u ka - ti - ki - ti - rí - u sú

Рис. 3.1.2. Транскрипція Раастеда, рук. EBE 884, арк. 221 [213, с. 38]

Разом з транскрипцією на пентаграму він активно застосовує літерну систему, що передає лише звуковисотну лінію [195, с. 66], [193]:

μέλος παλαιόν. ἦχος ᾠὴ ἐκ τοῦ με
Τὴν παύση
a a c b cd d c b a b b a G ab G a
F Ga b a GF E D a a a c b cd d c
b a b a b G a F Ga b a GF E D a

Рис. 3.1.3. Догмат першого гласу Την παύση δόξαν

Інший підхід пропонує у своїй публікації 1968 року Й. ван Бізен. В основі візантійської музики він вбачає бінарний ритм, який позначає внизу нотного стану. Беззастережне слідування цій теорії призвело до викривлення ритмічного малюнку та відсутності послідовності в трактуванні знаків [26, с. 186–187]. Для фіксації динамічних відтінків залучаються невменні позначення.

Τὴν σι-ὼν ἐπ' ὀ- ρος ἀ-νά-βη-θι· ὁ εὐ-αγ-γε-λι-
 ζό-με-νος· καὶ τὴν ἰ-ε-ρου-σα-λήμ· ὁ κη-ρῦσ-σων
 ἐν ἰ-σχύ-ι ὑ-ψώ-σον φω-νὴν· δε-δο-ξα-σμέ-να·
 ἐ-λα-λή-θη· ἰη- πε-ρὶ σοῦ ἡ
 πύ-λις τοῦ θε-οῦ· εἰ-ρή-νη ἐ-πι-τόν ἰσ-ρα-ήλ·
 καὶ σω-τή-ρι-ον ἔ-θνε-σιν

Рис. 3.1.4. Транскрипція ван Бізена [213, с. 37]

Таке трактування ритму знаходимо і в публікації українського дослідника Михайла Залеського ще в 1914 році [46]. У транскрипції Ірмосу першої пісні канону на Воскресіння Анаστάσεως ημεῖρα він подвоює тривалість петасті в тих місцях пісенспіву, де наявний тридольний метр, намагаючись зберегти дводольність. Також медіальні сигнатури (мартирії) розглядаються як восьмі паузи, що не відповідає справжній їх функції. Таке ритмічне трактування немає жодних підстав у невменному матеріалі:

Α να σα σε ως η με ρα λαμ προν θω μεν λα σι
 Πα σχα Κυ ρι ε πα α σχα δι εκ γαρ θα να τε προς
 ζω ην και εκ γης προς ε ρα νον Χρι στω σε ο θε ος η

Рис. 3.1.5. Ірмологіон Петра Візантійського

У грецькому музичному просторі розвивається практика екзегези (ἐξηγήσις) пісенспівів, засади якої розглянуті у праці Константина Псахоса [262]. Він вважає, що знаки (невми) середньовізантійського нотопису були стенографічним записом великих мелодичних формул. Ремарку вносить Трольсгард, зауважуючи, що «орнаментальна практика безумовно використовувалась в деяких жанрах з сер. XVII ст., проте застарілим є твердження, що вона застосовувалася для всієї ранньосередньовічної традиції».

як стверджував це Псахос [213, с. 38]. Перші спроби тлумачення давніх мелодій, як було зазначено вище, належать Баласію та сягають 2-ої пол. XVII ст.

З 1814 року розпочинається копітка праця над переведенням гимнографічного матеріалу на Нову систему – нововізантійську семіографію. Цей процес мав декілька напрямків: фіксація існуючої на той час практики співу та «екзегеза на екзегезу» – транскрипція репертуару, що містив пояснювальну середньовізантійську семіографію (зокрема напрацювання Петра Пелопонеського та Петра Візантійського) та тлумачення давніших зразків. Вагомою є праця Хурмузія Хартофілакса (1770–1840) та Григорія Протопсалта (1777–1821). Викладач літургійної патріаршої школи (1815–1825) та архіваріус Великої церкви в Константинополі, Хурмузій здійснив транскрипцію та видання цілої низки основних літургійних музичних збірників: Осмогласник Пертра Пелопонеського (*Αναστασιματάριον Πέτρου του Πελοποννησίου*), Ірмологіон катавасій Петра Пелопонеського (*Είρμολόγιον των Καταβασιών του αυτού Πέτρου του Πελοποννησίου*), Доксастарій Якова Протопсалта (*Δοξαστάριον Ιακώβου του Πρωτοψάλτου*), вибрані самогласні Мануїла Протопсалта (*συλλογήν των Ιδιομέλων Μανουήλ του Πρωτοψάλτου*). Згодом були опубліковані ще декілька його рукописів – *Αναστασιματάριον του Παλαιού Στιχηραρίου* (МПТ 702), *Κρατηματάριον* (МПТ 710-711), *Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτου* (МПТ 712), *Οικηματάριον* (МПТ 713-714). Проте багато перекладів Хурмузія досі не опубліковані, хоча й становлять велику цінність для дослідників давнього мелосу. Рукописи зберігаються у Національній бібліотеці Греції (*Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος* – ΕΒΕ), в колекції подвір'я Пресвятого Гробу в Афінах⁶⁰ (*Μετόχι του Παναγίου Τάφου* – ΜΠΤ):

1. *Κρατηματάριον*, τόμος Α' (ΕΒΕ-ΜΠΤ 710)
2. *Κρατηματάριον*, τόμος Β' (ΕΒΕ-ΜΠΤ 711)
3. *Ανθολογία της Παπαδικής*, τόμος Α' *Εσπερινός* (ΕΒΕ-ΜΠΤ 703)
4. *Ανθολογία της Παπαδικής*, τόμος Β' *Όρθρος* (ΕΒΕ-ΜΠΤ 704)
5. *Ανθολογία της Παπαδικής*, τόμος Γ' *Λειτουργία* (ΕΒΕ-ΜΠΤ 704-705)

⁶⁰ Монастирський храм свв. Косьми та Дем'яна є дочірньою церквою Храму Гробу Господнього, що в Єрусалимі. Місце відоме також завдяки тому, що саме сюди щороку привозять Святий вогонь з Єрусалиму, звідки надалі його беруть у різні храми Греції.

6. Μαθηματάριο της Παπαδικής, τόμος Α΄ Θεοτοκία (ο Δ΄ τόμος της Ανθολογίας της Παπαδικής δηλαδή) (ΕΒΕ-ΜΠΤ 706)
7. Μαθηματάριο της Παπαδικής, τόμος Β΄ Μαθήματα του ενιαυτού (ο Ε΄ τόμος της Ανθολογίας της Παπαδικής δηλαδή) (ΕΒΕ-ΜΠΤ 722)
8. Αναστασιματάριον Χρυσάφου του νέου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 758)
9. Στιχηράριον Γερμανού νέων Πατρών, τόμος Α΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 747)
10. Στιχηράριον Γερμανού νέων Πατρών, τόμος Β΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 748)
11. Στιχηράριον Γερμανού νέων Πατρών, τόμος Γ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 749)
12. Στιχηράριον Γερμανού νέων Πατρών, τόμος Δ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 750)
13. Στιχηράριο Χρυσάφη του νέου, τόμος Α΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 761)
14. Στιχηράριο Χρυσάφη του νέου, τόμος Β΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 762)
15. Στιχηράριο Χρυσάφη του νέου, τόμος Γ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 763)
16. Στιχηράριο Χρυσάφη του νέου, τόμος Δ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 764)
17. Στιχηράριο Χρυσάφη του νέου, τόμος Ε΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 765)
18. Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη (ΕΒΕ-ΜΠΤ 712)
19. Αναστασιματάριον του Παλαιού Στιχηραρίου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 702)
20. Παλαιό Στιχηράριο, τόμος Α΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 707)
21. Παλαιό Στιχηράριο, τόμος Β΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 708)
22. Παλαιό Στιχηράριο, τόμος Γ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 709)
23. Παλαιό Στιχηράριο, τόμος Δ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 715)
24. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Α΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 727)
25. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Β΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 728)
26. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Γ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 729)
27. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Δ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 730)
28. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Ε΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 731)
29. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος ΣΤ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 732)
30. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Ζ΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 733)
31. Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, τόμος Η΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 734)
32. Οικηματάριον, τόμος Α΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 713)
33. Οικηματάριον, τόμος Β΄ (ΕΒΕ-ΜΠΤ 714)

Повний список збірок, що містять перекладені на Новий метод піснеспіви, опублікований Грігоріосом Статісом [201].

У дослідженні празничних стихир служби Преображення розглядаються два рукописи Хурмузія: ΕΒΕ-ΜΠΤ 709 (давній Стихираρ) та ΕΒΕ-ΜΠΤ 732 (Ματιματαρίον). Давній Стихираρ та Ματιματαρίон (калофонічний Стихираρ) містять більшість самогланих празничних стихир та ілюструють багатство музичних компонентів давніх піснеспівів, їх витончені ритмічні та мелодичні малюнки, які, на жаль, здебільшого були затрачені в процесі спрощення. Багато дослідників (Олівер Странк, Евальд Яммерс, Сімон Карас, Іоанніс Арванитис, Грігоріос Статіс та ін.) працювали над віднайденням ключів до прочитання забутих мелодій. Основний інтерес, окрім прочитання мелодичного малюнку, викликали ритмічні засади візантійської музики [26].

Хоча на сьогодні маємо обмаль інформації про категорію ритмічних знаків, яку знаходимо зокрема в рук. Vat. Barb. gr. 300⁶¹, проте це не може свідчити про примітивні ритмічні малюнки, зважаючи на багатовіковий розвиток візантійського співу, його віртуозні каллофонічні обробки. Таку думку підтверджують і транскрипції Хурмузія. У своїх дослідженнях Арванітіс ([166], [167]) зосередив увагу саме на ритмічній та метричній складових візантійських ірмосів та стихир. Практику музичних екзегез продовжує Грігоріс Статіс, що у своєму аналізі та транскрипції давніх мелодій послуговується доробками Хурмузія [252, с. 208]:

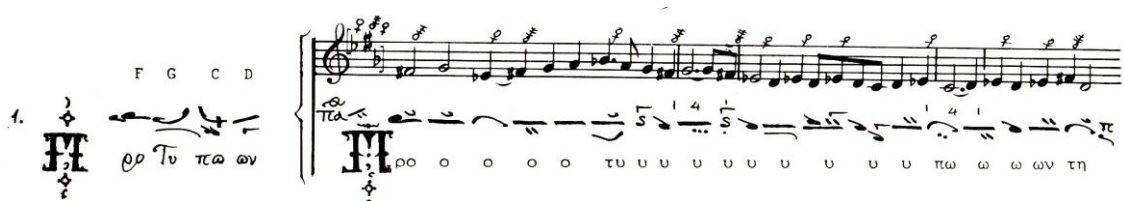





Рис. 3.1.6. Транскрипції Грігоріса Статіса

Марія Александру влучно зауважує, «що різноманітні види транскрипцій, які зустрічалися, відображають лише структуру [каркас] творів, їх кількісний [інтервальний] вимір [...] і не фіксують мутацій, ритм, різноманітні прикраси, динаміку, тембр звуку, стиль» [220, с. 30]. Водночас помилково говорити про їх відсутність у піснеспівах.

У цьому дослідженні керуватимемося засадами транскрипції, що застосовують такі дослідники, як Крістіан Трольсгард та Марія Александру. Основним її критерієм є «динамічна та ритмічна нейтральність», яка виражається через такі особливості:

- 1) запис звуків здійснюється нотами без штилів;
- 2) ритмічні знаки (αργία) кратіма (κράτημα), діплі (διπλή) та два апострофи (δύο απόστροφοι σύνδεσμοι) позначаються цілою нотою, цакізма (τζάκισμα), що має дещо меншу протяжність від аргії «εχει την ήμισυν άργιαν», передається tenuto;

⁶¹Vat. Barb. gr. 300, f. 4v: «εισὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισὴ μεγάλαι αργίαι, ἴγουν· τὸ κράτημα  ἡ διπλή  καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι >> τὸ δε τζάκισμα  ἔχει τὴν ἡμισὴν άργιαν».

- 3) знаки алітерації не використовуються, за винятком Іхосу 2, Іхосу пл. 2 та ненано, де в хроматичному звукоряді буде соль-дієз та ре-дієз, а в хроматично-діатонічному – соль-дієз та до-дієз;
- 4) невменний матеріал розміщений чітко над нотою. Транскрипція є лише допоміжним елементом аналізу та передає музичну складову піснеспіву у зручній для нас нотолінійній системі, при цьому предметом дослідження залишається невменний матеріал;
- 5) наголоси над грецьким текстом відсутні, оскільки акцент переходить в мелодію;
- 6) великі іпостасі, що в оригіналі записані червоним чонилом, передаються червоним кольором;
- 7) апостроф перед еляфроном записується малою вісімкою в круглих дужках, оскільки, ймовірно, відбувався поступеневий хід на терцію вниз на зразок сінехес еляфрон у Новому методі; ісакі – перекреслений форшлаг;
- 8) горгон не фіксується в ритмічному малюнку.

Новий метод дає більше можливостей для повної транскрипції піснеспівів. Для фіксації звукорядів з мікроінтервалами впроваджуються нові знаки алітерації, як у візантійському нотописі, так і в західній нотолінійній системі [221, 62]:

| Транскрибована візантійська семіографія | | Інтервал (к-ть морій) | Транскрипція на західну нотолінійну систему | |
|---|-------|--------------------------|---|------|
| Бемоль | Дієз | | Бемоль | Дієз |
| ρ | ϛ | 2 | d | ♯ |
| ρ̣ | ϛ̣ | 4 | b | ♯ |
| ρ̣̣ | ϛ̣̣ | 6 | b | ♯ |
| ρ̣̣̣ | ϛ̣̣̣ | 8 | ♯ | ♯ |
| (ρ̣̣̣̣) | ϛ̣̣̣̣ | 10 | ♯ | ♯ |

Рис. 3.1.7. Знаки алітерації у візантійській музиці

3.2. Ретроспективний огляд невменної фіксації наславника *Προτοῦδων τῆν Ἀνάστασιν* у грецьких та слов'янських рукописах

До ретроспективного аналізу вперше у візантійській музикології запропонував звернутися Константин Псахос, що опублікував свої спостереження у праці «Нотопис візантійської музики» 1917 року. Дослідження

містить історико-мистецький огляд візантійської музичної семіографії від ранньохристиянських часів до поч. ХХ ст. Цінність такого дослідження полягає не лише у великій кількості рукописних джерел, використаних та опублікованих автором, але й у запропонованих Константином Псахосом нових інструментах пізнання візантійських музичних текстів. Зокрема, на прикладі твору «Великий Ісон» Йоана Кукузеля, прочитуються давні піснеспіви через зіставлення з новішими їх відповідниками у записі Петра Пелопонеського (пізня середньовізантійська семіографія) та Хурмузія Хартофілакса (Новий метод).

У дослідженні самогласних стихир Преображення співставлені зразки з різних часових періодів та типів нотації. Для порівняльного аналізу взято стихиру *Προτοπών την Ανάστασιν* та її слов'янський відповідник з таких рукописів:

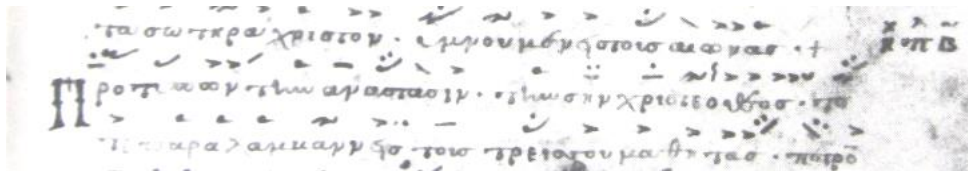


Рис. 3.2.1. *Sticharium Vindobonensis* 136 (палеовізантійська нотація, Квален),
арк. 163-163 зв.

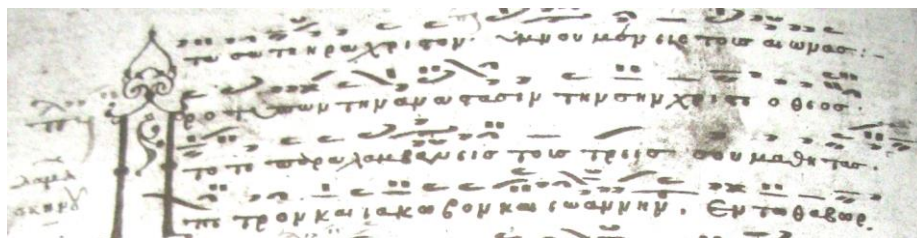


Рис. 3.2.2. *Sticharium Ambrosianum* 139 (середньовізн. нотація, пов. роз.),
арк 162 зв.

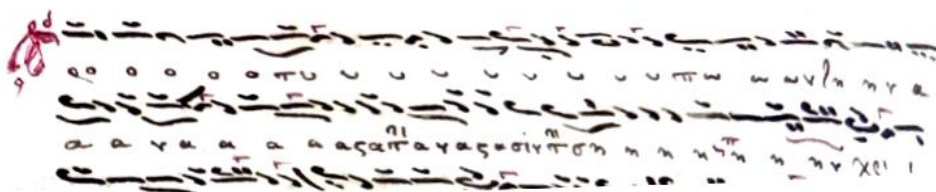


Рис. 3.2.3. Хурмузія Хартофілакс EBE-MPT – 709 (нововізн. нот.),
арк. 235 зв.-236 [Дод. Ж]

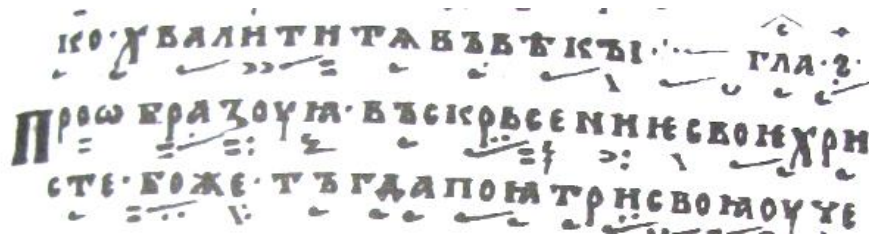


Рис. 3.2.4. Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (XII-XIII ст.), арк. 180

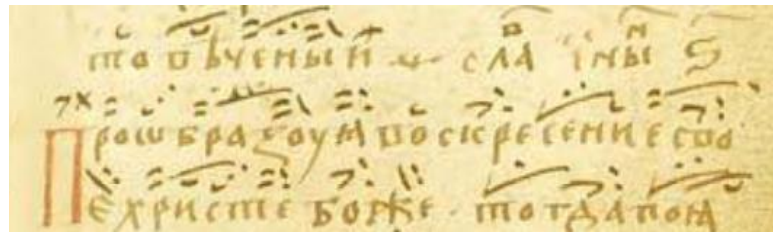


Рис. 3.2.5. Стихирар, рук. 409, XV ст. (знаменна нотація), арк. 147-147 зв.



Рис. 3.2.6. Двознаменник РГБ (фонд 304. I, № 450), арк 320-321

Середньовізантійська та нововізантійська семіографії супроводжуються транскрипціями та транслотаціями [Дод. Ж], що дозволяє аналізувати піснеспіви не лише на рівні музичних графем – невм, а й на рівні їх значень. Це допомагає побачити однакові мелодичні малюнки з відмінними групами знаків.

Нами здійснена транскрипція та структурування на колони також інших грецьких стихир Преображення із середньовізантійською нотацією. Це зокрема: 'Ο φωτί σου ἄπασαν τὴν οἰκουμένην ἀγίασας, Іхос 2 [Дод. Д-3], 'Ο ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ, μεταμορφωθείς ἐν δόξῃ, Іхос 2. [Дод. Д-4], Τὸ προήλιον σέλας Χριστός, Іхос 2 [Дод. Д-5], 'Ο πάλαι τῷ Μωσεῖ, Іхос 1 [Дод. Д-6], Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς Υἱοῦ, Іхос 1 [Дод. Д-7], Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας, Іхос 1 [Дод. Д-8], Πέτρω καὶ Ἰακώβω καί, Ἰωάννη, Іхос пл. 2 [Дод. Д-9].

Піснеспів *Προτυλὼν τὴν Ἀνάστασιν* написаний у другому плагальному іхосі [237, 56-57], основний тон якого в новій системі (ре) відрізняється від старого методу (мі). Тому транскрипція останнього проводиться в альтовому ключі. До порівняння залучено метрофонію та параллагі – два дидактичні методи, що супроводжували процес засвоєння матеріалу через проспівування інтонаційних формул. Більш детально ця тема розглянута в контексті колеса гласових видозмін Йоана Кукузеля, побудованого на інтонаційних формулах восьми іхосів.

У першому колоні вибраної стихири на слові *Προτυλὼν* (Прообразуя) бачимо, як на етапі параллагі опорні тони (в нашому випадку – звуки давнього мелосу) доповнюються побічними ступенями та формують мелодичну лінію, дуже наближену до екзегези Хурмузія. Така подібність ілюструє принцип побудови давньої семіографії, що фіксувала основні звуки піснеспіву та прочитувалася в усній виконавській традиції. Слід зауважити, що мартирії звуків (на відміну від нового методу) у цій системі також проспівувалися, розширюючи мелодію піснеспівів.

Κείμενο: Μηναίων Αυγούστου

Παλαιόν

1. [πβ, Coislín] Vi 136, φ. 163r

2. [μβ, πλήρως εξελεγμένη] A 139, φ. 162v

3. Μετροφωνία
αλοκαίτη

4. Παραλλαγή
αλοκαίτη

5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου
ΜΠΤ – 709, φ. 235v

The image displays a musical score for the hymn 'Προτυλὼν τὴν Ἀνάστασιν'. It features five different notational systems for the same text. The text is: Προ - ω - Εβα - 3ου - τα •
Προ - τυ - πῶν τῆν

The systems are:

- Παλαιόν (Old system): Shows the text with various diacritics and symbols above it.
- Μετροφωνία (Metronomy): Shows the text with rhythmic markings below it.
- Παραλλαγή (Parallage): Shows the text with various diacritics and symbols above it, including some that look like musical notes.
- Εξήγηση Χουρμουζίου (Exegesis of Chourmouziou): Shows the text with various diacritics and symbols above it, including some that look like musical notes.

The musical notation at the bottom is on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It shows the melody of the hymn, with neumes and rhythmic markings.

Рис. 3.2.6. Піснеспів *Προτυλὼν τὴν Ἀνάστασιν*. Колон 1

Знаки трьох давніх нотних систем досить тісно кореспондують між собою. Візантійські нотописи – більшою мірою, однак спостерігаємо подібність також

зі слов'янськими кулізмами. Про це свідчать і порівняльні списки знаків, опубліковані низкою дослідників. Тетяна Владишевська співставляє Типографський устав та грецький Стихирар *Vindobonensis* 136 [20, с. 407–412]. Р. Палікарова-Вердель, порівнюючи стихирарі, ірмологіони, тріоди та мінеї XII–XIV ст., формує порівняльну таблицю палеовізантійських грецьких невм та основних їх поєднань [187, с. 146–147], а також залучає до порівняння слов'янські списки з рукопису Троїце-Сергієвої лаври MS 480 [187, с. 149–152]. Ґрунтовний перелік палеовізантійських знаків та їх форми запису подає К. Флорос. А знаки хірономії (великих іпостасей) в історичних паралелях знаходимо в Марії Александру, яка співставляє шість типів візантійської семіографії (палеовізантійська – Шарт; палеовізантійська – Квален; середньовізантійська – рання та розвинена; середньовізантійська – пізня та пояснювальна; нововізантійська; нововізантійська в редакції Сімона Караса). Цей матеріал якраз ілюструє, що майже всі знамена раннього періоду мають відповідники у візантійській семіографії. Однак залишається відкритим питання їх семантики та функціонального використання в різних нотописних системах. До прикладу, більшість колонів слов'янської стихирі Преображення завершуються *статією*, що графічно відповідає διπλή – знаку з групи αργία (ритмічні).

Κείμενο: Μηναίον Αυγούστου
Παλαίον
 1. [πβ, Coislun] Vi 136, φ. 163r
 2. [μβ, πλήρως εξελιγμένη] A 139, φ. 162v
 5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου ΜΠΤ – 709, φ. 235v

Рис. 3.2.7. Піснеспів Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Колон 12

Палеовізантійський відповідник в цих місцях містить як διπλή, так і δύο αλόστροφοι або ίσον (колон 1α, 9, 6, 12). Взаємозамінність цих знаків яскраво прослідковується у наших порівняльних матеріалах, де чітко видно заміну δύο αλόστροφοι в палеовізантійському зразку на διπλή або ίσον+ διπλή в середньовізантійському (колон 1γ, 3, 7α) і навпаки (7β). Таке групування є доволі логічним, зважаючи на ритмічні особливості цих знаків, де *δίπλι* (διπλή), як і *подвійний апостроф* (δύο αλόστροφοι), подовжує тривалість звуку, але на відміну від останнього не вказує на інтервал та напрямок.

Заслуговує уваги ще одна група знаків, де біля *статії* розміщена *зміїца*, що не має грецького відповідника в списках Р. Палікарової-Вердель та Т. Владисевської. У стихирі Преображення ця група міститься на словах *ποιτ* (колон 2), *αγγελι* (колон 15) та *ζεμι* (колон 19).

Κείμενο: Μηναίων Αυγούστου
Παλαιόν
1. [πβ, Coislín] Vi 136, φ. 163r
2. [μβ, πλήρως εξελιγμένη] A 139, φ. 162v
5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου ΜΠΤ – 709, φ. 235v

Рис. 3.2.8. Піснеспів Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν. Колон 2

У другому колоні грецькі відповідники містять на цьому слові знак з групи великих іпостасей – ξηρόν κλάσμα, що зустрічається також в попередньому рядку на слові Χριστέ, де поруч з нею бачимо знак подібний на *зміїцу*, що в нотації Квален є знаком хірономії *κατάβασμα*. Про *ксірон класму* (ξηρόν κλάσμα) Гаврііл Ієромонахос пише так: «Термін *ксірон класма* походить від слів «κλαο» – вдаряти та «ксірон» – різкість. Оскільки там, де ставиться *ксірон класма*, потрібно грубо і різко вдаряти звук» [32, с. 370].

Взорування слов'янських майстрів співу на візантійські зразки простежується дослідниками не лише в графічних елементах, а також в термінології та музичному мисленні. Зокрема, Ірина Лозова зауважила запозичення візантійського принципу групування знаків $\piνεύματα-σώματα$, де знаки, що вказували інтервали більші від секунди, записувалися лише зі знаками з групи тілесних ($σώματα$) [74, с. 63]. У слов'янській стихирі Преображення яскравим зразком такої синергії є шостий колон « $\epsilon\nu\ \tau\omega\ \theta\alpha\beta\acute{o}\rho\ \alpha\nu\epsilon\lambda\theta\acute{o}\nu$ » («На θ аворь възиде»), що розпочинається стрибком на квінту вниз на складі « $\epsilon\nu$ » («на»).

6

| | |
|---|---|
| <p>Κείμενο: Μηναίον Αυγούστου</p> <p>Παλαίον</p> <p>1. [πβ, Coislín] Vi 136, φ. 163r</p> <p>2. [μβ, πλήρως εξελιγμένη] A 139, φ. 162v</p> <p>5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου ΜΠΤ – 709, φ.235v</p> | <p> $\sigma\chi$ $\sigma:$ $\sigma/$ $=$ ϵ ϵ $=$ $\lambda\alpha$ $\theta\alpha -$ $\beta\omicron -$ $\rho\delta$ $\beta\beta -$ $\zeta\mu -$ $\Delta\epsilon.$ </p> <p> $\sigma\chi$ $\tau\omega$ $\theta\alpha$ $\omega\sigma$ α $\mu\sigma\tau$ $\theta\omega\mu.$ $\epsilon\nu$ $\tau\omega$ $\theta\alpha$ $\beta\omega\sigma$ α $\mu\epsilon\lambda$ $\theta\omega\mu.$ </p> |
|---|---|

Рис. 3.2.9. Піснеспів $\text{Πρωτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν}$. Колон 6

Тут в усіх рукописах міститься однакова графічна комбінація $\alpha\lambda\acute{o}\sigma\tau\rho\omicron\phi\omicron\varsigma$ + $\chi\alpha\mu\eta\lambda\acute{\eta}$ (зап'ята з крижем). Це єдине місце в слов'янському варіанті, де використана *зап'ята з крижем*, в той час як грецькі відповідники ще тричі використовують цей хід: у колоні 12, де на фразі « $\epsilon\nu\ \tau\omega\ \epsilon\delta\acute{\alpha}\phi\epsilon\iota\ \tau\eta\varsigma\ \gamma\eta\varsigma$ » використана ідентична мелодична фраза, що й в колоні 6, а також наприкінці восьмого колону, що готує основу для дев'ятого колону, в якому вміщений цей мелодичний зворот на тексті « $\phi\acute{o}\tau\iota\ \epsilon\sigma\kappa\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\tau\omicron$ ».

Κείμενο: Μηναίον Αυγούστου
Παλαιόν
 1. [πβ, Coislin] Vi 136, φ. 163r
 2. [μβ, πλήρως εξελιγμένη] A 139, φ. 162v
 5. [νβ] Εξήγησις Χουρμουζίου ΜΠΤ – 709, φ. 235v

Рис. 3.2.10. Піснеспів Προὔλῳ τῆς Ἀνάστασις. Колон 9

Слід зауважити, що знаменна нотація в шостому і дванадцятому рядках також повторюється, тому наявність *zap'ятої* без *крижа* в дванадцятому колоні може бути також помилкою переписувача. Цікаво, що кількість складів у слов'янському тексті у згаданих нами рядках збігається з грецьким, на відміну від дослівного перекладу в нотолінійних ірмологіонах. Бажання перекладача зберегти ізосилабію досягалося хомонією та підбором лексики відповідної протяжності, нехтуючи у певних випадках змістом. Наприклад, рядки з Анфологіону 1694 року «свѣтомъ покры» та «долъ на земли» у стихарі XII ст. подані відповідно – «дымъмъ св покры» та «о пьрътѣноу землю».

3.3. Музично-стилістичний аналіз самогласних стихир служби

Преображення

Музичний компонент празничного репертуару ілюструє ключові складові будови літургійної монодії. Вдало поєднані структурні елементи музичного полотна вказують на фаховий підхід у творенні форми цих піснеспівів, дотримання певних правил музичного компонування та метричної пульсації церковної поезії. Тому огляд музично-стилістичних засад самогласних стихир слід проводити комплексно, розглядаючи мелодичну та текстову складову цілісно. Важливим є також контекст окремого піснеспіву, його місце в богослужінні, літургійному та осмогласному циклі.

3.3.1. Порівняння структурних, метричних та ладо-інтонаційних особливостей вибраних стихир Преображення

Для зіставлення використані грецькі стихири зі збірника Μουσική κυψέλη [244], що відображають півче мистецтво Константинопольського Патріархату ХІХ ст., та слов'янські відповідники з Любачівського ірмологіону [52; Дод. Є]. Результати дослідження стихири Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν з транслотацією поміщені в Додатках [Дод. Е]. Також у Додатках міститься стихира Ὁ πάλαι τῷ Μωσῆϊ першого іхосу (нововізантійська семіографія) з транслотацією і поділом на колони [Дод. І] та стихира Πέτρῳ καὶ Ἰακώβῳ καί, Ἰωάννῃ другого плагального іхосу (нововізантійська семіографія з транслотацією та структурним, метричним та ладо-інтонаційним аналізом [Дод. Ї]).

Піснеспів Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν (Πρωεβραζῶλ κοικῆνιε) належить до групи самогласних стихир на Господи возвах та виконується після Слава і нині. Згідно з рукописною традицією автором стихири, ймовірно, є Йоан Дамаскин, про що свідчать покрайні записи в рук. Sticherarium ambrosianum 139 (арк. 162 зв.).

Структура і метрика

У стихирі Преображення можемо виділити три періоди (або два періоди з поділом першого на два підперіоди), що містять розвинуту і закінчену музично-тематичну думку. Оскільки поняття «період» перейшло в музику з літератури [76, с. 500], що охоплює також літургійну поезію, використання цього терміну підкреслює тісну взаємодію тексту та музики у побудові літургійної композиції та застосовується дослідниками монодії при аналізі піснеспівів.

Музичне та текстове полотна стихири містять яскраво виражене експонування (1–6 колони), розвиток (7–14 колони) та завершення (15–20 колони) – складові давньої куплетної форми [127, с. 34]. Такий поділ спостерігається не лише в тексті, але й у мелодії, яка в 14 рядку грецького

відповідника завершується каденцією (εντελής κατάληξη) на звуці па (ре), що ми спостерігаємо і у слов'янському варіанті.

14. m

την α - θε - ε - ε - α - α - α - α - το - ον μο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ορ - φην

Рис. 3.3.1. Стихира Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 14

14. 1

не - бѣ - ди - ма - гω зрѣ - ка, D

Рис. 3.3.2. Стихира Провєрзѣлѣ воискрѣнїе. Кóлон 14

Кожен період розгортається в трьох тематичних блоках:

1. Христос з учнями виходить на гору Тавор.
2. Момент Преображення. Гимнограф акцентує зміну — «ΔΑΒΨΩΡΙΚΑΛΛ горὰ свѣтомъ покрь», і, як наслідок, «οὔτῃντις Τῶν, εἰς, ποβεργόσθα σεβὲ δόλῃ на зємлн».
3. Участь ангелів та вселенної у цьому таїнстві — «ἀγγλι εἰδζαχῶ», «нѣсὰ οὔβοάσμεα», «зємла̑ вострепет̑».

На основі тексту стихири з Анфологіона 1694 року можемо виділити десять рівномірно розподілених по періодах структурних частин-стишків тексту, кожна з яких містить в собі завершену думку і властиве їй емоційно-сміслову навантаження. Цей поділ співзвучний з грецьким, що знаходимо в Августовій мінеї — Венеційській мінеї 1549 року та *Sticherarium ambrosianum* 1341 року. В грецьких кодексах та знаменних збірниках спостерігаємо ще дрібніший поділ, що зазвичай маркується астиріксами. Для нього застосовуємо інший рівень

складами та долями 1:2, але є і більш мелізматичні мелодичні фрази (1:3). А саме: 4, 9, 14, 16, 18 та 20 рядки.

Слов'янський текст за кількістю складів, що припадають на текстовий колон, максимально наближений до грецького оригіналу. Похибка становить в середньому 1–2 склади. Це свідчить про строге дотримання перекладачами метричних засад візантійської поезії. Що ж до взаємовідношення з музичними рядками, тут ми спостерігаємо більшу концентрацію музичного матеріалу, що характеризується такими співвідношення: 1:5 (2,16, 20 колони), 1:4 (8, 11, 16 колони) 1:3 (1, 2, 3, 6, 12, 15, 18 колони), 1:2 (5, 7, 10, 13, 17 колони), 1:10 (4 колони), 1:16 (19 колони). Вищенаведені пропорції свідчать про мелізматичний вид цього зразка, що місцями (4 та 19 колони) має ознаки каллофонічного стилю.

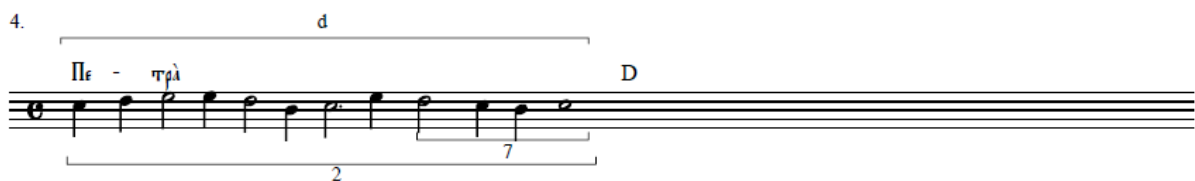


Рис. 3.3.3. Стихира Провсвѣтленнѣ воскреснѣ. Колон 4



Рис. 3.3.4. Стихира Провсвѣтленнѣ воскреснѣ. Колон 19

Розгорнута мелодична фраза колона 19 також зафіксована вже у кулізмяних збірниках XV ст., де на слові *собѣ* розміщений фітний розспів.

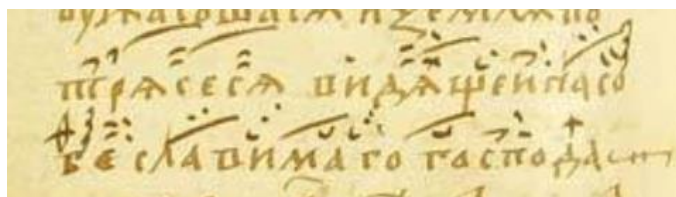


Рис. 3.3.5. Стихиар знаменний, фонд 304.І. № 409, арк. 147 зв. [132].

Фіта, що міститься в стихирі Преображення, не зустрічається в ранніх знаменних збірниках. Проте зафіксована в Азбуці кін. XV – поч. XVI ст.:

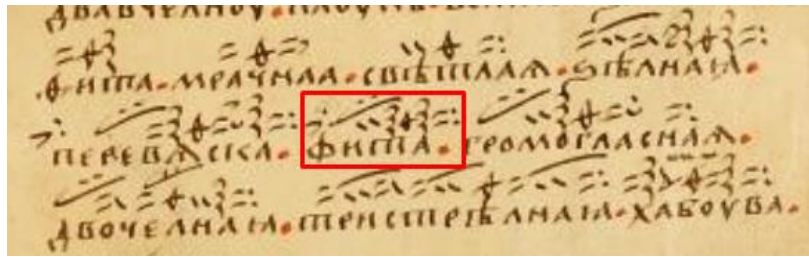


Рис. 3.3.6. Півчий збірник (Азбука, Октоих, Ірмологіон, Стихирар), фонд 379-12, арк. 1 [115].

Невелика кількість фіт може свідчити про давність цього розспіву. Натяк на мелізматичний розспів у знаменному Стихирарі XII ст. в цьому фрагменті все ж присутній – кулізма *статья зі зміцею*. Цей знак, як також і *статья світла*, найчастіше зустрічається у фітному розспіві та використовуються, за спостереженнями Миколи Бражнікова, наприкінці «мініатюрної музичної системи» [14, с. 143–147]. Слід відзначити, що фіта як елемент сформованих слов'янської та візантійської нотописних систем зустрічається вже з VIII ст. та класифікується як самостійний тип нотації [189, с. 6; 192, с. 16–18]. Як окрема нотація (тета-нотація) вміщена зокрема в болгарських збірниках, що донедавна вважалися ненотованими [104, с. 200], та в слов'яно-руських службових і празничних мінеях XI–XIII ст. [156, с. 8–9], тріодях [156, с. 13]. Заторкнувши тему фітних елементів, слід згадати також про ключі для їх прочитання – розводи, що зустрічаються як в безпомітних фітниках, так і в фітниках із помітами. Цікавою є вказівка на розвод цього фітного розспіву в двознаменнику РГБ 450, де на полях зазначений її графічний запис. Мелодичний малюнок не збігається з транскрипціями Василя Метталова [79, с. 91–92]. У порівнянні з Любачівським нотолінійним ірмологіоном музичний матеріал двознаменника втричі менший, що може свідчити про локальні або стенографічні особливості цього джерела.

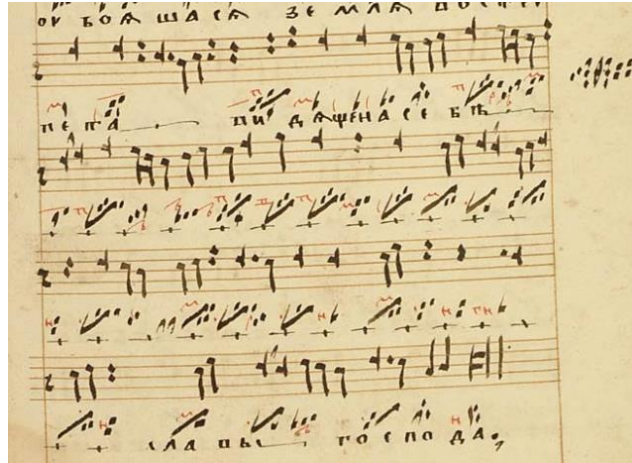


Рис. 3.3.7. Двознаменник РГБ (фонд 304. I., № 450), арк 321

У грецьких варіантах стихири в цьому місці не знаходимо мелізматичних розспівів чи певної мелодичної особливості згаданого фрагменту, за винятком екзегези Хурмузія Хартофілакса (рук. МПТ 709, 235v), де на слові ελι γης відбувається зміна ладу з хроматичного на діатонічний за допомогою фтори на звуці Ζω (сі).

Κείμενο: Μηναίον Αυγούστου
Παλαίον
1. [πβ, Coislun] Vi 136, φ. 163r
2. [μβ, πλήρως εξελιγμένη]
A 139, φ. 162v
5. [νβ] Εξήγησις Χουρμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ.235v

κ. 19

| | | | | |
|------|------|-----|----------|--------|
| r | c | = c | c = } | c = : |
| βη - | Δη - | 4η | ΝΔ ζε - | ΗΑΛ |
| οι | / ου | πς | ε μ | 875 // |
| οι | ου | ες | ε μ | 875 // |

Musical notation for the transcription of the hymn, showing a melodic line with notes and rests, corresponding to the text above.

Рис. 3.3.8. Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 19. Транскрипція Хурмузія

Під час аналізу яскраво прослідковується взаємозв'язок тексту та музики. Мелодія піснеспіву у виборі поспівок (музичних фраз) і їх послідовностей кореспондує з богослужбовим текстом, який формує композицію піснеспіву. Зміст тексту впливає також на звуковисотність мелодичного матеріалу. Музичні рядки першого, шостого, сьомого і восьмого стишків містять

переважно висхідні рухи мелодії, що обертаються у верхніх голосових регістрах. Цим частинам відповідає текст торжественного, «небесного» характеру. Другому, третьому, четвертому і п'ятому стишкам притаманний плавний низхідний рух, що спускається аж до ноти *ля*, адже йдеться про переживання учнів. Теситура стихирі в голосоведенні охоплює проміжок однієї октави – між *ля* малої октави і *ля* першої октави.

Ладовий та синтаксичний аналіз

Стихира «Προϋλῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός» знаходиться в Другому плагальному гласі (Πλάγιо του δεύτερου ἤχο (μεικτή κλίμακα)), відповідником якого у слов'янській системі гласів є шостий глас. Каденції завершуються на звуці Па (ре), який є основним звуком (тонікою) гласу, та на звуках Δι (соль), Кε (ля), Νη (до), що є опорними тонами. Відповідно до цього довершені каденції закінчуються на звуці Па, недовершені – Δι, Кε, Νη, завершальна каденція – Δι. Слов'янський відповідник також містить низку звуків, що їх ми розглядаємо як опорні тони, – d, e, a. Проводячи порівняльний аналіз двох гласових систем, слід взяти до уваги гласову систему середньовізантійського періоду, де основним тоном Другого плагального гласу був звук Βου (мі). В сер. XV ст, коли формується Любачівський ірмологіон, уже існує усталена традиція гласового запису піснеспівів, що взята з давньої церковної практики до появи нотолінійних рукописів. Цей період (X-XV ст.) збігається з розвитком середньовізантійської семіографії та гласової системи, сформованої Йоаном Кукузелем.

Однак поверховий огляд цих двох зразків дає підстави говорити про подібність їх побудови. Кожен з періодів завершується або спільним звуком Ре (Па), або квартою вище – Δι (Соль). Грецька стихира у 8 колоні містить модуляційне відхилення в 4 діатонічний глас і завершується на звуці До (Νη) – основний тон 4 гласу. Подібне завершення, на звуці До (Νη), ще спостерігаємо лише один раз – в 11 колоні.

8.

το Θα - βω - ρι - ον ο - ο - ρο - ο - ος

Рис. 3.3.9. Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 8

Як реагує на це слов'янський відповідник? У 8 та 11 колонах вміщена ідентична музична фраза (у таблиці під буквою **g**), яка формується сукупністю трьох мелодичних зворотів: 5-2-7 [Дод. Є].

8.

Δι - βίω - ρι - κα - λ - ο - ρα

У грецькому піснеспіві ідентифіковано 18 відмінних мелодичних ліній (a - q) та 3 повторюваних мелодичних звороти (u, n, w). Піснеспів охоплює простір від нижнього δι до верхнього Πα'. Кульмінація піснеспіву знаходиться в колонах 1 (τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν), 14 (τὴν ἀθέατον) та 17 (οὐρανοὶ ἔφριξαν).

1.

Προ - τυ - πων τὴν Α - να - α - στα - σι - ν τὴν ση - η - ἡ - ν Χρι - στε - ε ο - ο Θε - ε - ε - ος

Рис. 3.3.11. Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 1

14.

τὴν α - θε - ε - ε - α - α - α - α - το - ον μο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ορ - φην

Рис. 3.3.12. Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 14

17.

ου - ρα - νοι - οι - οι ε - ε - φρι - ι - ξα - αν Δι

w''

Рис. 3.3.13. Стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 17

які містять мелодичний зворот w. Тут мелодія досягає звуку Па' (ре) з тривалістю дві чверті. Найнижчий звук знаходиться в 12 колоні (мелодичний зворот u2) – τῆς γῆς і сягає нижнього δι (соль).

12.

εν τῷ ε - δά - α - φει τη - η - η - ης γῆς

u2

Рис. 3.3.14. Стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 12

Слід зазначити, що грецька стихира, на відміну від слов'янської редакції, використовує незначну кількість повторюваних мелодичних фраз. Часто вживані два мелодичні звороти **u** та **w**. Перший знаходиться на рядках: καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην / ἡ Ἰάκωβα ἡ Ἰωάννα (колон 5), Σοῦ δὲ Σωτῆρ μεταμορφουμένου / Τοῦτ' ἔμε προωβραζέμεθ (колон 7), ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς / δόξῃ на землῇ (колон 12), Ἄγγελοι διηκόνουν / ἄγγλι εὐχαίχθ' (рядок 15). Більшість з них містять повторення мелодичної лінії **e** з різним текстом (рядок 5, 7, 15).

5.

καὶ Ἰ - α - α - κω - ω - βο - ον καὶ - αι - αι ἰ - ἰ - ἰ - ω - ω - α - α - αν - νην Δι

u1 u2

u

Рис. 3.3.15. Стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 5


7. 

Рис. 3.3.16. Стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 7

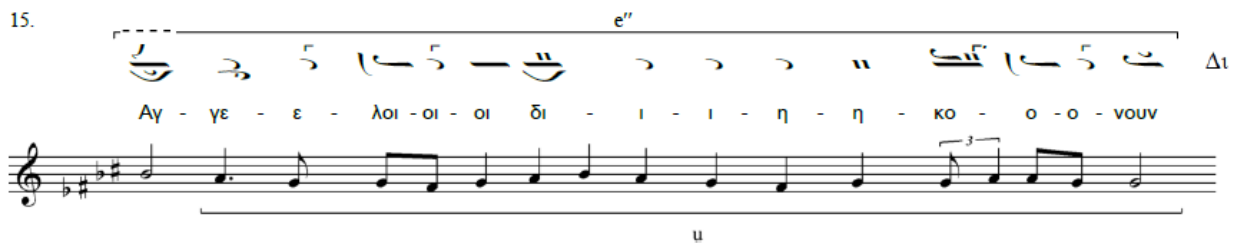
15. 

Рис. 3.3.17. Стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 15

Зворот w вживається тричі, по одному разу в кожному з періодів, на стишках 1 (κοικῆνιῆ), 14 (νεκίδιμαγω) та 17 (νεβὰ οὐκοῦσμαι). Особливістю цього фрагменту є гласова мутація, що переміщає всю фразу з хроматичного звукоряду (іхос пл. 2) в діатонічний (іхос 4), а після її завершення фтора звуку Δι (соль) повертає мелодичну лінію в іхос пл. 2.

Стихира з Любачівського ірмологіону Προεβραζῶν κοικῆνιῆ τῷ ε, χριτῆ εἶς містить сім мелодичних мелозворотів, які повторюються і є основним мелодичним фундаментом піснеспіву. Деякі з них дублюються із незначними відхиленнями в мелодії, але зберігають при цьому свою основну форму. Для зручності їх аналізу застосуємо відповідну нумерацію кожного мелодичного мотиву. Зразки записані в альтовому ключі. А саме:

№1



№1a



№2



№3



№4



№5



№6



№6а



№7



№7а



Перший стишок *Провєразѡмъ воскресѣніє твое, хрѣте бже* відкриває перед нами тему всього піснеспіву; можемо говорити про своєрідну вступну частину. Вона характеризується висхідними плавними рухами мелодії і завершується каденційним зворотом (№ 7). Мелодичний мотив (№ 1), що припадає на перше слово, повторюється також і наприкінці стихирі (18, 19 рядок). Слово «воскресенія» містить висхідний розвиток мелодії зі стрибком на терцію – з *ре*

на *фа*, який одразу ж заповнюється протилежним мелодичним рухом *мі-ре*, що інтонаційно наголошує на таїнстві Христового Воскресіння. На цей фрагмент припадає також найвища межа голосоведення в цьому реченні. На інтонування, насамперед, впливають стрибки в мелодії і тривалий розспів окремих складів. У нашому випадку присутнє і перше, і друге. Це свідчить про розгорнуту мелодичну форму цього наславника. Каденційні звороти № 7 та № 7а завершують більшість зі стишків.

У другому стишку плавність мелодичної лінії забезпечується рухом «вверх-вниз-вверх-вниз», за винятком двох стрибків з *ре* на *фа*. Тут присутня розспівність складів. Завершується речення автентичною каденцією №7.

Нова форма мелодичного мотиву (№ 2), що є зразком для наступних частин, міститься у третьому стишку. Це найбільш розширена поспівка, що розспівує голосні «а», «е» та «о». Вона містить низхідний рух з двома стрибками із *мі* на *до* і з *ре* на *фа*, що створює імпульсивність руху і характеру твору. Виразові якості мелодики підсилюються також завдяки ритміці. Для цього мотиву характерна різноманітність ритмічного малюнку, використання синкоп, нот різної тривалості та контрапунктирних ритмічних вкраплень. Цей мотив повторюється і в наступних 8 та 11 колонах та з певною видозміною – у завершальній частині стихир. Третє речення характеризується плавним голосоведенням, висхідними й низхідними тетраходами та оспівуванням опорного тону *ре*. Завершує цю частину піснеспіву каденція № 7.

Наступний, четвертий, стишок (колони 7–14) цікавий для нас з огляду на новизну тексту й мелодії. Ця частина переспівує євангеліє від Луки: «Коли він говорив це, насунулася хмара й огорнула їх, а учні налякалися» (Лк. 9:34) та Матея: «Почувши це, учні впали обличчям до землі й налякалися вельми» (Мт. 17:6). Завдання музики – передати переживання учнів, їх прив'язаність до земного, тварність природи, що не дозволяє бачити Божу Славу. У мелодії спостерігаємо циклічність чотирьох мелодичних зворотів. Тут трапляється вже знайомий мелодичний зворот №2. Йому передує поспівка №5, що об'єднує в

собі плавні висхідний і низхідний тетраборди і готує розгортання теми в більш складному за побудовою мелодичному малюнку №2. Цей мотив (№5) невеликий за обсягом, а також простий у ритмічному малюнку. Однак цікавий він для нас з огляду на змістове навантаження, яке несе в собі. Він трапляється в стихирі два рази. У першому випадку (колон 8) розспівується слово «ДЛВІРКА», а в другому (колон 11) – «ПОВЕРГОША». Тут ставиться акцент на діаметрально протилежних вимірах, пов'язаних між собою причино-наслідковим зв'язком. З одного боку, височінь фаворського таїнства, а з іншого – приземленість грішної людської природи. Використання подібних розспівів у цих місцях дозволяє слухачеві прослідкувати взаємозв'язок цих ідей, краще зрозуміти зміст події. Мелодичний мотив №2, в який плавно переходять мотиви №5 і №5а, озвучує двоскладові слова, де основна частина музичного матеріалу припадає на другий склад. Ці слова подібні за своїм місцем у реченні. І «го-ра», і «се-бе» є об'єктами, над якими звершується відповідна дія. Гора покривається світлом, а учні припадають до землі. Це дає нам підстави говорити про присутність в піснеспіві паралельних за тематикою місць. Ця подібність виражається не лише словом, але й музикою.

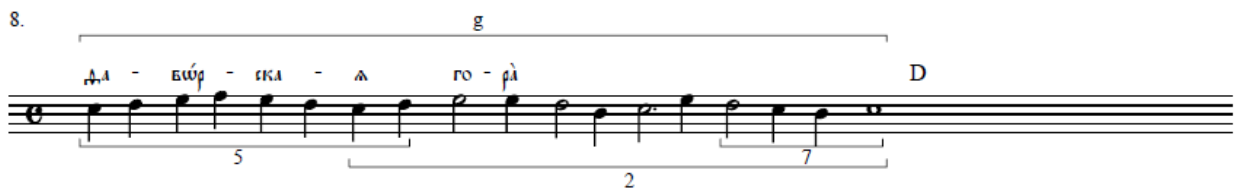


Рис. 3.3.18. Стихира Провєрзѡл воікрїіє. Колон 8



Рис. 3.3.19. Стихира Провєрзѡл воікрїіє. Колон 11

Після мелодичного звороту №2 розпочинається мотив №4. Він також належить до конструкції 5-2-7-4 і трапляється лише в ній. А саме: в 9 і 12 колонах. У тексті йдеться про світло, що покриває гору і обличчя учнів, які припали до землі. Мелодія, тонко реагуючи на словесний зміст, зміщується в нижню голосову область, ритм сповільнюється у порівнянні з попередньою підсистемою, де використовувалися восьмі ноти, динаміка стає помірною.



Рис. 3.3.20. Стихира Провєрзѣа воєкрїіє. Кóлон 9



Рис. 3.3.21. Стихира Провєрзѣа воєкрїіє. Кóлон 12

Мелодія тяжіє до ноти *ля*, в якій і завершується. Цікавим є присутність стрибка на кварту – з *ля* на *ре* в стишку сьомому (колон 13 та 14), після слів «не терпáще зрѣти ». На слові зрѣти припадає мелодичне коліно, що дублює закінчення третього мотиву. Цей стрибок, а також висхідне голосоведення наступного рядка – невиднагѡ зрáка, пікреслюють нетварну природу світла.

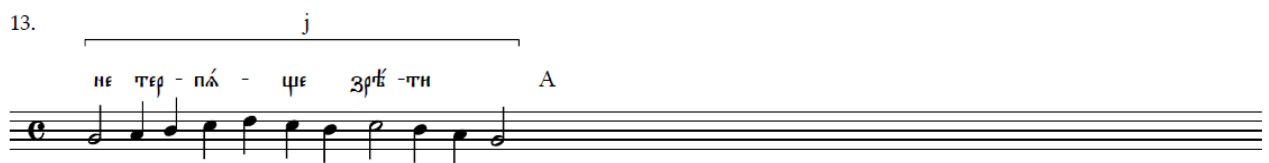


Рис. 3.3.22. Стихира Провєрзѣа воєкрїіє. Кóлон 13

14. 1

не - бі - ди - ма - гв зр'я - ка, D

Рис. 3.3.23. Стихира Преображеніє. Колон 14

Ідентичний стрибок відбувається у шостому стишку (колони 10 та 11), спричинений поєднанням зворотів №3 і №5. Тут підкреслюється висота фаворської гори, необхідність сходження на неї, щоб стати учасниками Преображення.

Вже згаданий мелодичний малюнок, який можемо виділити в окремий зворот (№ 3), містить висхідний плавний рух мелодії на кварту з поверненням в точку виходу – ноту *ля*. Зустрічається двічі – в 10 і 17 колонах.

Сьомий стишок (колони 13 і 14) пропонує нам нову форму закінчення, яка виникає в результаті поєднання мотиву №6 і знайомого нам каденційного звороту з незначним відхиленням у мелодії (№ 7а). Мелодія шостого звороту маневрує в межах кварта рівномірним плавним голосоведенням, що завершується довготривалою нотою (половинною), і переходить в більш сповільнене закінчення мотиву № 7а. Чому це речення використовує подібне закінчення? Відповідь можемо дати, звернувши увагу на текст, а також контекст, в якому заходиться цей уривок. Шостий стишок переспівує Євангеліє від Матея: «Почувши це, учні впали обличчям до землі й злякалися вельми» (Мт. 17:6). Хоч у ньому й не використовується слово «страх», та з тексту зрозуміло, що схиляння обличчя учнів на землю спричинене їхнім страхом перед невидимим, якого не здатні споглядати. Слов'янський текст досить вдало передає весь драматизм становища учнів – «не терп'яще зр'я́ти невидимагв зр'я́ка».

Наступна частина піснеспіву (стишок восьмий) переносить нас в божественний, небесний вимір. Тут йдеться про ангелів, які споглядають Божу

Славу і через постійне служіння перебувають в ній. Вони бачать Божу велич та сповнюють острахом і трепетом. Але цей страх походить не від незнання, як в учнів, а від знання. Піснеспів прагне показати тонкощі відмінностей між страхом, який переживає людина у незнанні, та острахом і трепетом, який притаманний ангелам, що безпосередньо пізнають Бога. Слухач у співі стихири чує заклик до осягнення остраху Господнього – «початку мудрості» (Прип. 1:7).

Завершальна частина піснеспіву розпочинається стрибком на кварту, досягаючи при цьому ноти *соль*. Дев'ятий стишок досить короткий і включає в себе дві підсистеми. Перша – «нѣмѣ ѡубоѡшамѣ», друга – «землѣ вострепетѣ». Тут продовжується думка попередніх двох речень та подається їх синтез. Для автора важливо показати вселенський вимір події Господнього Преображення. Не лише земля відчуває на собі дію Божої Слави, але й увесь всесвіт. Перша фраза використовує мотив №3, а друга – свій власний зворот із мотивом №1 в кінці речення.

Завершує стихиру на *Слава і нині* найменший за кількістю складів, але найбільший за обсягом музичного матеріалу стишка: «вѣдаѣ на собѣ Славы Гда». Акцентування шляхом розспівності каденційних фраз піснеспівів зустрічаємо доволі часто [123, с. 148]. Можливо, причиною використання піснетворцем у цій частині такого обширного мелодичного звороту було прагнення через музику показати вічність Божої Слави, вічність тих, хто перебуває у ній. Це речення містить властиву лише йому мелодичну лінію, за винятком використання в двох місцях першого мелодичного мотиву і видозміненого другого (№ 2a). Завершується стихира автентичною каденцією. Слід зауважити, що тут двічі трапляється мелодичний зворот, який використовується тільки в першому реченні на слові «Пробразѣ». Те, що Христос прообразує у Преображенні, отримує своє звершення у Славі Христового Воскресіння. Ця думка починає і завершує стихиру, підсилюючись при цьому відповідними мелодіями. Для мелодики цієї частини характерним є

плавне голосоведення, за винятком двох висхідних стрибків на кварту і двох на терцію. Мелодія зосереджена у верхніх тетра хордах в проміжку між *до* і *ля*. Нота *ля* використовується в піснеспіві лише два рази, які припадають саме на восьме речення.

У результаті аналізу бачимо, що піснеспів стихири є цілісною музичною і словесною композицією, де за допомогою музичних виразових засобів слухачеві передаються основні богословські ідеї, виражені в тексті.

Щоб краще зрозуміти текстовий матеріал стихири «*Прѡбразѹа возкрѣнїе твоє, хрѣтє бже*» за нотолінійними ірмологіонами, поставимо її в ширший дослідницький контекст, зіставивши два джерела, що містять цей піснеспів. У часовому просторі їх розділяє понад сто років, в територіальному – понад 200 кілометрів. Перший з них – Любачівський ірмологіон 1674 року, другий – Почаївський ірмологіон 1775 року. Тексти стихири, які вони використовують, подібні. Зміст і порядок слів збережені. Відмінність, яка полягає, насамперед, у використанні різних мовленнєвих форм для передачі одного і того ж змісту, становлять шість фрагментів тексту. Наприклад, «свѣтомъ покрывашеся» – «свѣтом ся покры», «преобразующуся» – «прообразуєму», «твоя оученики» – «своя оученики», «возшелъ еси» – «возшелъ», «видяще на земли» – «зрящи на собі», «тебі же Спасе» – «тобѣ христе». Слід зауважити, що відмінність у формах спричинює також відмінність у кількості складів. Почаївський ірмологіон в п'ятьох словах містить більше складів, ніж Любачівський. Прослідкуємо, як реагує на ці зміни музичний текст.

Мелодія Почаївського ірмологіону видозмінена, відбуваються спрощення в багатьох мелодичних мотивах, деякі з них не зустрічаються взагалі. Спрощення стосується місць, де використовувалися ноти малої тривалості. Згладжуються також стрибки на терцію та кварту. Замість них розміщені плавні висхідні і низхідні рухи мелодії. Прикладом може бути стрибок на кварту у слові «**ан-ге-**

ли» (восьмий стишок) чи на терцію в слові «во-скре-се-ні-є». У почаївському тексті вони відсутні.

Розпочинається піснеспів знайомим зворотом №1, який, однак, не дублюється більше. На слові «**Пе-тра**», як і в Любачівському, використовується мотив №2, який ще двічі трапляється в наступних стишках (з певною видозміною), але для розспіву вже іншого тексту. Цей мотив, поєднаний з новим мелодичним зворотом, розміщений на фразях «**світломъ покрывашеся**» та «**не терпяще**». Лише тут використовуються найменш тривалі ноти (дві восьмі). Двічі трапляється мелодичний мотив №3 – на словах «**оученицы твои Слове**» та «**небеса оубояшася**», ідентично до Любачівського ірмологіону. Найбільш повторюваний зворот – каденційне закінчення №7, що завершує стихиру.

З проведеного дослідження можна ствердити, по-перше, що зміни у тексті викликані загальним розвитком мови. По-друге, трапляються виразні зміни у мелодиці, що прямує до спрощення. Ймовірно, такі тенденції спричинені загальними процесами історико-культурного розвитку.

Нижче простежимо зміни в тексті стихири на Слава і нині з групи стихир на *Господи воззвах*, глас 6. Для порівняння ми обрали чотири джерела: Київська мінея 1894 р., Почаївський ірмологіон 1775 р., Львівський антологіон 1694 р. та Любачівський ірмологіон 1674 р. За часом вони охоплюють близько 220 років і поширені на території України. Слова, що вносять певні видозміни в тексті, підкреслені.

Київська мінея 1894 р.

Прообразуя воскресеніє твое, христе боже, тогда поять три твоя оученики, петра и іакова и іоанна, на фаворъ возшель еси:

тебѣ же, спсе, преобразующуся, фаворская гора світломъ покрывашеся:

оученицы твои, слове, повергоша себе долу на земли,

не терпяще зрѣти невидимаго зрака,

аггли служасху страхомъ и трепетомъ, небеса оубояшася,

земля вострепета, видяще на земли славы господа.

Почаївський ірмологіон 1775 р.

*Прообразуя воскресеніє твое Хрісте Боже тогда поять три твоя оученики,
Петра, и Іакова, и Іоанна, на Фаворъ возшелъ єси:
тебІ же Спасе преобразующюся, Фаворская гора свІтомъ покрывашеся:
оученицы твои Слове повергоша себе долу на земли,
не терпяще зрІти невидимаго зрака,
Ангели служяху страхомъ и трепетомъ: небеса оубояшася:
земля вострепета, видяще на земли Славы Господа.*

Антологіон. Львів 1694 р.

*Прообразуя воскресеніє твое, христе боже. тогда поять три своя оучники.
петра и іакова и іоанна, на фаворъ возшедъ:
тебІ же спсе преобразуєму, фаворская гора свІтомъ покрывашеся:
оученицы твои слове, повергоша себе долу на земли,
не терпяще зрІти невидимаго зрака.
ангели служяху со страхомъ и трепетомъ: небеса оубояшася,
и земля вострепета, видяще на земли славы господа.*

Любачівський ірмологіон 1674 р (Рук 103)

*Прообразуя воскресеніє твое, христе боже. тогда поять три своя оученики,
петра и іакова іоанна, на фаворъ возшедъ:
тобІ христе прообразуєму, фаворская гора свІтомъ ся покры:
оученицы твои слове, повергоша себе долу на земли:
не терпяще зрІти невидимаго зрака,
ангели служяху страхомъ и трепетомъ: небеса оубояшася,
и земля вострепета, зрящи на собІ славы господа.*

Текстові видозміни не є значними і свідчать, насамперед, про формування локальних мовних варіантів цього наславника. Більший спектр лексичних видозмін можна прослідкувати, залучивши матеріал з періоду літургійних реформ Київської митрополії, що передбачали також переклад літургійних текстів [99].

3.3.2. Відображення богословських ідей стихир Преображення в мелодиці українських ірмологіонів

Розглянуті богослужбові тексти у світлі Старого і Нового Завітів вказують на наявність в текстах стихир празника Преображення окремих слів

(словосполучень), що є ключовими, оскільки передають головну ідею цієї події. Можемо виділити шість змістових центрів, навколо яких формується літургійний текст. Прослідкуємо це на прикладах, поданих нижче.

Гора:

- горà нѣсѣ подобѣцѣмѣ
- Горà, ꙗже иногдà мр̀ачна ꙗ дѣмна, нынѣ же честна ꙗ свѣтл̀а ѣсть
- На горѣ̄ вы́соцѣ̄ превѣра́жѣмѣ ꙗꙗ
- на давѡ́ръз возше́лз ѣсѣ
- на горѣ̄ вы́соцѣ̄ превѣра́зѣмѣ ѣсѣ
- на горѣ̄ давѡ́рстѣ̄н превѣра́жѣмѣ во сла́вѣ̄
- днѣсь на давѡ́рстѣ̄н горѣ̄
- на гóръд̄ г̀дню
- днѣсь на горѣ̄ давѡ́рстѣ̄н превѣра́жѣмѣ предз о́чѣнникѣ̄
- глаго́лѣмѣ на горѣ̄ ꙗ́нѣстѣ̄н
- на ꙗ́ю бо возше́дз гóръд̄, ꙗ́е
- на горѣ̄ превѣра́жѣнїѣ
- днѣсь показáлз ѣсѣ на горѣ̄ давѡ́рстѣ̄н сла́вѣ̄ бж̀твеннагѡ твоегѡ зр̀а́ка
- на стѣ̄н показáлз ѣсѣ горѣ̄
- давѡ́рѣкѣмѣ горà свѣ́томз покрывáшѣмѣ
- възы́демз на гóръд̄ г̀дню
- тебѣ̄ превѣра́зѣющѣмѣ

Хмара:

- ѐ́блакз ꙗ́кѡ стѣ̄нь протѣ́зѣшѣмѣ
- гла́сз ѐ́чѣ̄ нзз ѐ́блака свѣ́тла послѣ́шѣствѡвашѣ глаго́лющїѣ̄
- зр̀а́ще во ѐ́блацѣ̄
- ꙗ́ ѐ́блакомз ѡ́сѣ́лѣмѣ свѣ́тлымз
- ѐ́блакз свѣ́телз протѣ́зѣющѣмѣ ꙗ́кѡ стѣ̄нь
- ѐ́блакз ꙗ́коже стѣ̄нь ѡ́бѣ́лѣз н̀хз
- гла́сз свѣ́ше ѐ́чѣ̄ нзз ѐ́блака шѡ́мнѡ предсвѣ́дѣ́тельствующѣ̄ ꙗ́ глаго́лющѣ̄
- Ѡ́ дѣ́йческѡгѡ ѐ́блака т̀л̀а рѡ́ждѣ́на
- ѐ́блакомз свѣ́тлымз т̀л̀а ѡ́крѣ́жѣ́ма

Стражданнѣ на хрестї:

- Прѣ́жде кр̀ѣ́т̀а твоегѡ, г̀дн
- провозвѣ́щѣ́ющѣмѣ сла́вное кр̀ѣ́т̀а р̀адн, ꙗ́ спасѣ́тельное во́скр̀ѣ́нїѣ
- не о́утрашáтѣмѣ страдáнїѣ̄ твоѡ́хз

- ѿже крѣтомъ ѿда плѣнѣвша
- прѣжде крѣта вѣдѣ

Сіяння, свѣтло:

- ѿчѣмъ ѿблѣстѣла
- солица прогнѣвѣ свѣтлѣе, блѣже,
- стѣнѣмъ добродѣтели * прогнѣвѣшеа копѣмъ
- хрѣтоу же со славою ѿблѣстѣла на горѣ, * мѣрѣ прогнѣвѣнѣхъ ѣсть.
- да возгнѣвѣтъ ѿ насъ грѣшнымъ свѣтъ твоѣ прѣносѣщныи
- ѿчѣю емы ѿзарѣла ѿхъ
- показати хотѣла возкрѣнѣ свѣтлостъ
- терпѣце зрѣти свѣтлостѣ непрѣносѣщныа славы лицѣ твоегѣ
- не терпѣце зрѣти нестерпѣмое твоегѣ стѣнѣ
- рѣзы твоѣ ѿблѣстѣла ѿкъ свѣтъ, ѿ лицѣ твоѣ пѣче солица
- стѣнѣ лицѣ твоегѣ не терпѣце
- свѣтлостѣ рѣзы твоѣхъ
- ѿже свѣтомъ твоѣмъ вѣдѣ блѣнѣю ѿсвѣтнѣвѣ
- ѿзарѣ ѿ насъ свѣтомъ твоегѣ раздѣлѣнѣ
- ѿже прѣжде солица свѣтъ хрѣтоу
- ѿ ѿкъ тоѣ ѣсть ѿстинное ѿтѣскагѣ стѣствѣ стѣнѣ
- свѣтомъ прѣнѣмъ свѣтъ
- прогнѣвѣ стѣщымъ съ тобою ѿчѣнѣнѣмъ
- ѿже тогда свѣтъ твоѣ емъ возгнѣвѣнѣ, прогнѣвѣти дѣшы насѣ.
- пѣче солица прогнѣвѣла
- ты блѣстѣнѣ свѣтъ стѣнѣ, хрѣтѣ, ѿ стѣнѣ ѿтѣе
- ѿже свѣтомъ * ѿкъ рѣзою ѿдѣвлѣнѣ
- пѣче солица слѣбе, прогнѣвѣ стѣнѣ:
- прѣвлѣнѣ ѿблѣстѣла ѣсть
- дѣвлѣркаа горѣ свѣтомъ покрѣвлѣшеа
- прогнѣвѣнѣа лицѣ стѣнѣ ѿкъ солѣце, рѣзы же стѣнѣ блѣла ѿкъ свѣтъ
- недержѣнѣмое твоегѣ свѣтолѣнѣтѣ

«Почувши це, учнѣ впади до землѣ ѿ злякалися вельми»(Мт. 17:6):

- трѣпетѣнѣ блѣвѣ ѿплѣнѣ дрѣвле, нѣцъ на землѣ пѣдѣше,
- нѣцъ на лицѣ землѣ покрѣвлѣхѣла
- ѿчѣнѣнѣ ты, слѣбе, повергѣла себѣ долѣ на землѣ,
не терпѣце зрѣти невидѣнѣмагѣ зрѣка

- אָגלן סל'באָך אַ טראַכומז נ' טרעפּעטומז, נעל אָבּוּאַמל, זעמל אַ בּוּטּרעפּעטאַ,
- נע טרעפּאַצע זרעטן נעטערפּימּוּע טוּעוּג אַ יאָנל, נא זעמל אַ נזפּאַדאָך
- נלצו פּאַדשע, סל'ב' טוּעוּי אָדנעבןאַמל

«І преобразився перед ними»(Мр. 9:2)

- זראַצע бж'твенно гд'не прешбражэніе
- днесь же на горѣ двѡрстѣи прешбражиса
- прешбразиса єси предз нлми
- страшное твое прешбражэніе
- на горѣ высѡцѣ прешбразиса єси, бл'же
- на горѣ двѡрстѣи прешбражиса во сл'вѣ, хр'те б'же
- а́зримз сл'в' прешбражэніа єго

У цьому підрозділі зосередимо свою увагу на піснеспівах стихир, поміщених у Любачівському ірмологіоні, адже нас цікавлять не лише ключові думки празничних текстів, але їх відображення в мелодії. Якщо взяти до уваги думку Металлова, що «нотація невіддільна від тексту, який послуговується нею в передачі ідей» [80, с. 10], то можемо припустити, що й літургійна мелодія, поміщена в Любачівському ірмологіоні, глибоко відчуває і відображає центральні думки-ідеї празника Преображення. Щоб дати відповідь на поставлене припущення, проаналізуємо два ключових поняття – «Гора» і «Преображення».

Ці слова несуть особливе смислове навантаження, оскільки передають зміст події – Преображення ГНІХ, та місце її здійснення – гора Тавор. Останнє є важливим у богословському аспекті, оскільки саме на горі відбувалися найважливіші події Старого і Нового Завітів. Гора стає символом переміни людини, що спричинена зустріччю творіння з Творцем. Вийти на гору, як і впливти на глибину (Лк. 5:4), вимагає від особи довіри і беззастережного прийняття Божого Слова. «Потім вийшов на гору й покликав тих, що їх сам хотів, і вони підійшли до нього» (Мр. 3:13). Покликання учнів показує нам два ключових моменти. З одного боку, Господь виявляє ініціативу і запрошує людину до участі в Його Житті, а з іншого – за людиною, розумною і вільною, лишається право вибору. Гора Синай, гора Хорив, гора Тавор, гора Оливна – не

лише географічні місця. Насамперед, цими словами окреслюється духовний, божественний вимір. Про гору у піснеспівах стихир згадується вісім раз.

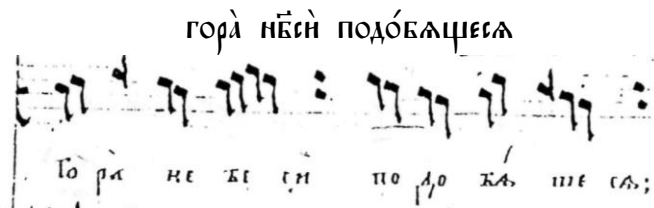


Рис. 3.3.24. Любачівський ірмологіон, ЛПМ, рук. 103, арк. 32

Для цієї музичної теми характерний висхідний рух мелодії на слові «го-ра» із затримкою на ноті *ре*. Словесна фраза співпадає з музичною, яка завершується каденційним зворотом. Гора порівнюється з небом, мелодія піднімається на кварту.



Рис. 3.3.25. Любачівський ірмологіон, ЛПМ, рук. 103, арк. 320 зв.

В цьому фрагменті також присутній висхідний рух мелодії, який здійснюється через стрибок на терцію, з *мі* на *соль*. На слові «гора» ставиться акцент. Цього вдається досягнути завдяки використанню половинних нот, подібно до попереднього музичного мотиву. Цікавим є закінчення речення «на гору високу», де нисхідні цілі ноти готують розгортання тематики Преображення.



Рис. 3.3.26. Любачівський ірмологіон, ЛПМ, рук. 103, арк. 320 зв.

Третя у черзі стихира розпочинається подібними словами, що й попередня. Відмінності в тексті незначні, як і в мелодії. Подібність у побудові мелодичного

малюнку прослідковується у низхідному русі із стрибком на терцію. Відхилення в мелодії спричинені зв'язком даної фрази з наступною –
 прешвѣрѣжсѣ спа

Горѣ, ѣже нногда мрачна и дѣмна, нынѣ же честна и свѣта єсть

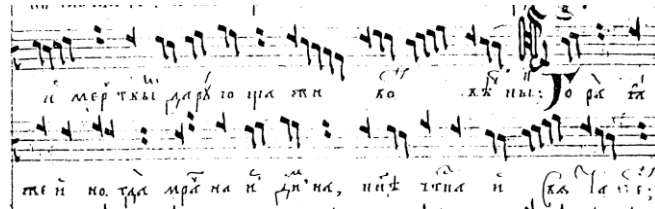


Рис. 3.3.27. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 321

Цей уривок розпочинає третю стихирю. Присутній тут ідентичний з першою стихирюю мотив (на слові горѣ). Подібність між цими частинами зумовлена їх місцем у загальній композиції твору. На відміну від двох попередніх мотивів, в цьому фрагменті горѣ не пов'язується безпосередньо з Преображенням. Автор прагне передати якісний стан Тавору. Музика відображає це таким чином. На словах Горѣ, ѣже нногда мрачна и дѣмна ритм різко сповільнюється, залишаючись у верхніх регістрах. Стрибок на кварту із затримкою на ноті *соль* ще гостріше підкреслює характер гори, покритої мрякою. Пожвавлення мелодії спостерігаємо в другій частині музичного речення, де гора «нынѣ же честна и свѣта єсть».

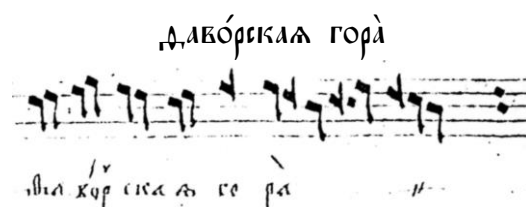


Рис. 3.3.28. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 322

Особливістю цього музичного тексту є контрапунктирні ритмічні вкраплення. Але як і в попередніх прикладах, тема розгортається висхідним розпівом, а завершується каденцією.

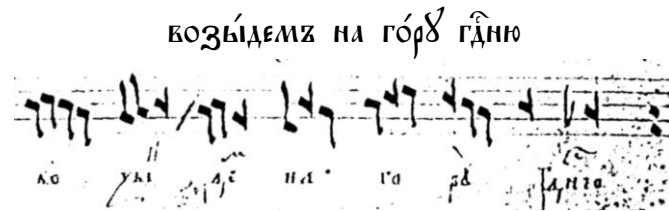


Рис. 3.3.29. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 322

Цікавим є, з точки зору побудови, фрагмент, що міститься в наславнику литійних стихир. Тут присутні в мелодії як стрибки, так і синкопи (на складі «го» в слові «гору»). Мелодичний розспів, що покладений на слово «гору», в голосоведенні неначе окреслює контури гори. Подібна побудова трапляється і в наступних музичних фразах, на слові «гора» припадає кульмінаційна верхня нота мелодії.

Текст, де фігурує слово «Преображення», спостерігаємо в різних частинах піснеспіву. Подібність, яка є між ними, полягає у використанні двох-трьох нот половинної тривалості, що розміщені на одному звуці або близьких звуках. Звуковисотність різних поспівок не однакова, але переважно зосереджена в проміжку від *ля* малої октави до *соль* першої октави. Проілюструємо декілька таких фрагментів зі стихир на *Господи воззвах*.

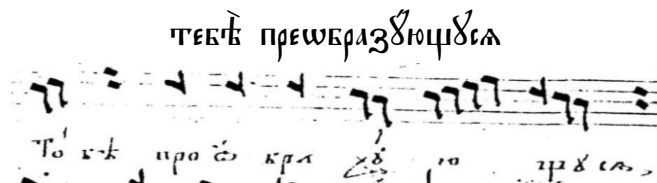


Рис. 3.3.30. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 320

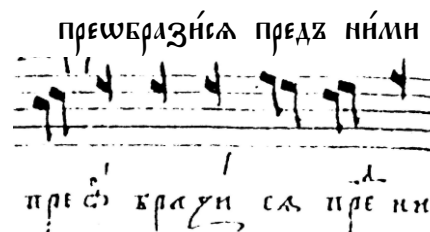


Рис. 3.3.31. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 320 зв.

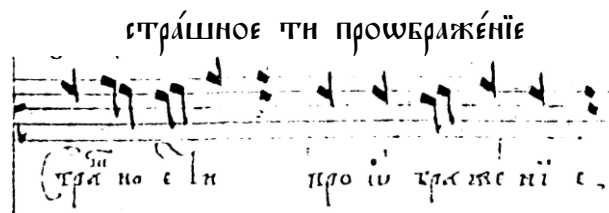


Рис. 3.3.32. Любачівський ірмологіон, ЛІМ, рук. 103, арк. 321

З проаналізованого матеріалу можемо зробити такі висновки. Насамперед, спостерігаємо подібність всіх частин піснеспівів, в яких йдеться про гору Тавор. Для мелодії характерне перенесення у верхні звукові регістри, що реалізується або через висхідне плавне голосоведення, або через стрибки на терцію чи кварту. Подібності між ними свідчать про існування спільного принципу передачі центральних ідей празника через музичні засоби. Мелодія співпереживає з текстом. Але з іншого боку, в мелодіях також присутні відмінності, зокрема в тих місцях піснеспіву, де текст використовує порівняння в описі гори Тавор. Причина того, що одне і те ж слово, навіть цілий вираз, може бути по-різному потрактований в мелодії, припускаємо, полягає в залежності від окремого слова (словосполучення), смислового контексту, який присутній у наступних реченнях піснеспіву.

3.4. Новації каллофонічної стилістики на прикладі стихир Преображення Протυτῶν τῆν Ἀνάστασιν Йоана Кукузеля

Візантійська музика як мистецтво організації музичних звуків в часовому та звуковисотному просторі тісно переплетена з елементами експерсії, що виражаються в різноманітних прикрасах, агогіці, модуляціях, тембрі та ритмі. Ці елементи музичної мови досягли вершини свого розвитку за часів Каллофонії (XIII-XV століття), що пов'язана з такими майстрами співу, як Йоан Гліка, Ксенос Короніс та Йоан Кукузель. Особливістю каллофонічного стилю стало розпрацювання системи «беззвучних» нотних знаків – знаків хірономії (великі іпостасі), що тісно поєднані з музичними формулами. Доместики, протопсалти, лампадарії (в обов'язки лампадарія входило також виконання самогласних стихир [22, с. 6]) не лише співали як виконавці-віртуози, а й навчали мелодій та техніки виконання своїх співців. Засоби, якими послуговувалися майстри співу, лягли в основу візантійської техніки хірономії [3, с. 86–89] Ця техніка не є винаходом візантійців. Віддавна жести рук використовувалися музичними культурами для керування хором. Однак в епоху розвитку візантійського літургійного співу, гимнографії, уставу – елементів християнського

богопочитання, які називаємо зараз візантійським обрядом, цей «закон руки» (так дослівно перекладаємо термін хірономія) залишив свій відбиток в нотописі, іконографії, уставах та дидактичних посібниках не лише Грецької церкви візантійської епохи, а й Київської. Окрім хірономічного знаку οξεία, що міститься і в слов'яно-руських музичних збірниках, також Студійські утавні тексти, що впорядковували життя Києво-Печерського монастиря, мають ремарки співати «півчески по херономії» або «піти по херономії» [103, с. 258–261]. Візантійська монодія, що виконується в грецьких, румунських, болгарських, сербських та ін. храмах, і сьогодні містить приховані елементи давно забутої мистецької техніки.

У фрагменті зіставляємо два зразки одного і того ж пісенспіву у стенографічному записі XVI ст. (рук. Влатадон 46) та аналітичній транскрипції XIX ст. (рук. ЕВЕ – МПТ 732). З огляду на те, що основний тон другого плагального іхосу в середньовізантійській музичній системі (мі) не збігається з Новим методом (ре), для зручності аналізу стихира з рук. Влатадон 46 записується в альтовому ключі на тон нижче. Дотримуючись думки, що мелодія XVI ст. містить домінуючі звуки, розміщуємо їх над початковим звуком відповідної музичної фрази. Оскільки музичний матеріал каллофонічного Стихираря (Матиматаріона) повніший, то й поділ на колони здійснюється на основі нього. Для підкреслення так званої мелодичної протяжності складів (Хризант «το εμμελές μάκρος των συλλαβών») колони поділяються на дрібніші компоненти – фрази. Три компоненти аналізу визначальні на цьому етапі: склад, метр, зіставлення невм та медіальних сигнатур. Поділ на склади річ проста у звичайному мелосі, проте в каллофонічному жанрі без музичної складової тяжко віднайти словесну порційність. Ключову роль тут відіграє фіксація метричного поділу, що унаочнює інтуїтивно відчутну пульсацію.

1. Рук. Влатаδων 46 (XVI ст.) [$\lambda \ \rho \ \epsilon \ \alpha \ \omega$]

2. Рук. ΕΒΕ-ΜΠΤ 732 Μатиматаріон (Μαθηματάρіον) - екзигеза Хурмузія [$\text{Ἦχος } \lambda \ \rho \ \epsilon \ \alpha \ \omega \ \text{Πα}$]

Рис. 3.4.1. Калοфонічна стихира Προτυλῶν τὴν Ἀνάστασιν Ἰωάννα Кукузеля

Грецький дослідник Сімон Карас описав п'ять метричних різновидів, що сягають корінням давньогрецької поезії і використовуються також у візантійській музиці [236, с. 134–140]:

1) **дактильний** (в стопі – рівномірне розподілення хроносу, співвідношення тезісу і арсісу 1:1)

2/4: πυρρίχη = — —

μακρά δίχρονος = — —

4/4: προκελευσματικός = — — — —

δάκτυλος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

ανάπαιστος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

αμφίβραχυς = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

σπονδείος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

μακρά τετράχρονος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

6/4: δυῖαμβος ἀβο ιαμβική ταυτοποδία = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

διτρόχαιος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

χορίαμβος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

αντίσπαστος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

8/4: δισπόντειος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

δακτυλική χι αναπαιστική ταυτοποδία = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

10/4: παιονική ταυτοποδία = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

2) ямбічний (в стопі – подвоєння хроносу в тезісі або арсісі, співвідношення 1:2 або 2:1)

3/4: τρίβραχυς = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

τροχάιος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

μακρά τρίχρονος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

6/4: ιωνικός ἀπο ἀλάσσοнос = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

ιωνικός ἀπο μείζονος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

μολοσσός = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

3) пеонічний

5/4: παίων πρώτος (παιωνικός) = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

παίων δεύτερος (κρητικός) = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

παίων τρίτος (δίδυμος) = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

παίων τέταρτος (υπορχηματικός κρητικός) = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

αμφίμακρος (κρητικός) = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

βακχείος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

παλιμβάκχειος = $\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}\overline{\text{—}}$

μακρά πεντάχρονος = $\overset{\sim}{\dots}$
 10/4: (παιόνων επιβατών)
 παιόνων επιβατός πρώτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 παιόνων επιβατός δεύτερος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$

4) επίτριτον

7/4: (επίτριτον είδος)
 επίτριτος πρώτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 επίτριτος δεύτερος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 επίτριτος τρίτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 επίτριτος τέταρτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 8/4 (δόχμιοι πόδες) = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$

5) επίτεταρτον

9/4: επιτετάρτων πρώτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 επιτετάρτων δεύτερος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$
 επιτετάρτων τρίτος = $\text{"}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\hat{\underline{\text{v}}}\underline{\text{v}}\underline{\text{v}}\text{"}$

З шостого по де'ятий колони мелодія рівномірно розвивається в дактильному метрі (чергуються дактиль та прокелевзматик, зрідка – спондей). Однак в третій фразі десятого колона спостерігаємо першу аритмію – з'являється пеонічний метр (10 хроносів протосів згруповані у два п'ятидольних такти). Дванадцятий колон розпочинається ямбічним триврахосом, який уже в другому такті змінюється на критський пеонічний метр. Колони 11, 12 13, а також 20, 27, 28 завершуються μακρά δίχρονος . Шістнадцятий колон на складі βα містить іонічний мінорний шестидольний метр, який також є у двадцятому, двадцять першому та двадцять шостому колонах. Спільною їх рисою є наявність в давньому мелосі великого знака – паракалезми та аподерми (21 колон).

У каллофонічній стихирі Преображення досить часто використовуються фтори для зміни хроматичного твердого звукоряду другого плагального гласу на діатонічний. Найчастіше зустрічаємо діатонічну фтору на звуці Δι (соль),

хоча є також фтори на звуках Νη (до) та Κε (ля). При цьому у верхній кварти (соль–до) звук **сі** підвищується на 4 морії, а **до** понижується на 6 морій (півтон). Такі ладові зміни характерні для змішаного звукоряду (μεκτή κλίμακα) цього гласу. Повернення в хроматичний звукоряд відбувається на звуці Δι (соль). Слід зауважити, що в рук. Влатадон 46 усі ці зміни не зафіксовані, а фтора ненано лише вказує на глас та виконує роль медіальної сигнатури; звукоряд при цьому залишається без змін.

Каллофонічний стиль (доба «майстрів-мелургів» [71, с. 9]) розкрив велике багатство мистецьких засобів, створивши витончені музичні композиції, де акценти піснеспіву поступово перемістилися зі словесного тексту на музичну складову. Характерною ознакою Нового стилю стало використання таких прийомів, як ἀναλοδισμός (перестановка частин поетичного тексту (πόδες) з метою надати йому нових змістових відтінків; тож структурною основою вже є не слово чи фраза, а більша частина піснеспіву [252, с. 83–89]); ἀναγραμματισμός (перестановка чи повторення складів, слів і цілих фраз⁶⁶); επιφώνημα (багаторазове повторення фрази, навіть до п'яти разів, з різними мелодичними варіантами); αναφώνημα (використовувався при виконанні псалмових стишків, зокрема в поліелеї та непорочних, що передбачає проспівування солістом чи хором вставок кратім-іхім, чи завершальних стишків піснеспіву [252, с. 93]); ἀλλαγμα (термін сигналізував зміну мелодії в межах того ж гласу або з переходом в інший⁶⁷); επιβολή, παρεκβολή, πρόλογος, καταβασία, ομόνοια [252, с. 79–98]. Усе це багатоманіття мистецької техніки каллофонічних піснеспівів прагнуло вивести молільника поза межі людського слова та наблизити до безмежного Логосу. Для цієї мети чи не найкращим засобом виступала саме музика – літургійний спів, що у своїх співзвуччях містив сакральне передання церкви. Водночас, молитовне життя церкви, тісно переплетене з культом святих, стимулювало процес створення (мелопея) нових

⁶⁶ «Термін анаграматизма належить, зазвичай, до тексту стихири, який не отримує властивий йому початок, але іншу фразу, що змінює в тексті послідовність фраз та зміст» [252, с. 79].

⁶⁷ На практиці це супроводжується, зазвичай, зміною регістру та ремаркою «μέλος ἕτερον» — «інший напів». Міститься *алагма* в стихах аніксандарія, Блажен муж, поліелей, антифоні та непорочних. [252, с. 93-94].

зразків церковної гимнографії, який впродовж століть сформував основні засади візантійської літургійної музичної композиції.

В музичних трактатах неодноразово зустрічаються згадки про тесіс (θέσεις), як важливу формотворчу одиницю. Мануїл Хрісафіс характеризує це поняття, як «групи знаків, що формують мелос. Подібно як в граматиці двадцять чотири елементи групуються в склади та творять слово, так і позначення звуків об'єднуються за певними законами та формують мелос, і називаються вони тесіс» [261, с. 232]. Основне завдання «використання характерних музичних тесісів, – пише Хризант з Мадити, – коротко записати проспіване та методично передати учням ці твори» [260, с. 178]. Більшість тесісів використовуються за чіткими правилами, поєднуючись з конкретною кількістю інших тесісів та маючи чітко визначене місце та функції в мелосі. Виконуючи різні види візантійських піснеспівів, зауважуємо диференціацію тесісів за родами – ірмолойним, стихирарним, пападичним, що пояснюється такими чинниками: 1) богослужбовими завданнями кожного мелосу; 2) відмінностями у протяжності мелодії відповідно до складу; 3) відмінностями основних тонів (гласів) [137].

Проаналізуємо самогласну стихиру Преображення «Προτύπων τῆν ἀνάστασιν», що знаходиться в рук. Βλατάδων 46 (XVI ст.) f. 333v–334r [Дод. 3-1]. Збірник містить каллофонічні тексти Йоана Кукузеля, музичний матеріал яких насичений великими іпостасями (μεγάλαι ὑποστάσεις⁶⁸), що формують та дають назви тесісам. Ключем до розуміння цього композиційного механізму є музично-дидактичний твір Йоана Кукузеля «Великий ісон». Саме він складає основу протеорій (вступна теоретична частина збірника Пападик), які впроваджують співця в церковну музику. З огляду на стенографічний характер середньовізантійського нотопису, повністю відчитати ці зразки було б неможливо, якби не праця видатного вчителя й теоретика візантійської музики

⁶⁸ Перелік великих беззвучних знаків («μεγάλα σημάδια τα άφωνα») міститься, зокрема, в кодексі Vatic. Barb. gr. 300, арк. 2–4 зв.

Хурмузія Хартофілакса, що на початку XIX ст. переклав «Великий Ісон»⁶⁹ на Новий метод.

При відчитуванні давніх зразків візантійської музики виникає проблема співвідношення між давнім і новим нотописом. Адже розуміння музичного стилю (жанру), в якому написаний твір, дозволяє більш точно його транскрибувати. На основі порівняльного аналізу різних музичних зразків двох семіографічних систем Марія Александру виділяє три основні співвідношення між середньовізантійським знаком та хроносом протосом (χρόνος πρότος) у Новій системі [221, 36]. Апостолос Констас Хіос використовує у своєму теоретиконі терміни δρόμος, τρόπος, χρόνος, χειρονομία як синоніми до чотирьох категорій мелосу: швидкий, ірмолойний, інструментальний, повільний. Ці категорії, за Хризантом, перегукуються з чотирма видами мелосу: ірмолойний, новий стихирарний, давній стихирарний та пападичний.

| Співвідношення між знаком та хроносом протосом у сереньовіз. та нововіз. записах. | Класифікація піснеспівів | | |
|---|--|--|-----------------------------------|
| | Апостолос Констас Хіос поділяє весь репертуар віз. музики на три групи | Кодифікація в сучасній музикології на основі екзегези (εξήγησις) Трьох Вчителів | |
| 1~1 | швидкий (ταχύς) | короткий (σύντομος εξήγησις) | силабічне чи ритмічне тлумачення |
| 1~2 | ірмолойний (ειρμολογικός) | розлогий (αργή εξήγησις) для ірмолойного мелосу та короткий (σύντομος εξήγησις) для інших. | скорочене мелізматичне тлумачення |
| 1~ аж до 8 | повільний, розлогий мелос (μέλος αργόν) | розлогий (αργή εξήγησις) | розлоге мелізматичне тлумачення |

На основі цього поділу сформувалася також кодифікація піснеспівів у збірниках, що використовують відповідний тип тлумачення. До першої групи належать Ірмологіон Петра Пелопонеського та Анастасіматаріон сіндомон Петра Пелопонеського; до другої – Ірмологіон Петра Пелопонеського, Анастасіматаріон аргон Петра Пелопонеського, Доксастарій Петра

⁶⁹ «Великий ісон» у тлумаченні Хурмузія був надрукований відомим грецьким музикознавцем Константином Псахосом 1978 року в праці «Нотопис візантійської музики» [262, с. 177–202].

Пелопонеського та Новий Пападик (Νέα Παλαδική) в простому стилі (ύφος σύντομον); до третьої – давній Стихирар та Анастасиматарій, Доксастарій Якова Протопсалта, Давній та Новий Пападики, Матиматаріон, Кратиматаріон, Ікіматаріон та каллофонічний Ірмологіон.

Мелодичний матеріал, що наповнив кожен з цих трьох груп піснеспівів, сформував властиві переважно лише їм поспівки, каденції, опорні тони, ритмічні малюнки, при цьому розширивши основну систему осмогласся. Багато з гласів отримали свої модифікації залежно від виду мелосу (Ἦχος τέταρτος της παλαδικής, Ἦχος ἔξω πρότος (τετράφωνος), Ἦχος πλ. α' απλούς, Ἦχος βαρύς μαλακός διατονικός та ін).

Незважаючи на складність аналізу давніх зразків візантійської музики, можемо виділити два ключових її компоненти: *склад*, який у піснеспівах з давнім нотописом супроводжується силабічним мелодичним малюнком (зокрема в давньому ірмолойному та стихирарному мелосі), та *тесіс* (θέσις), що вже у давніх піснеспівах є мелізматичним. Так звана «εμμελές μάκρον των συλλαβών» («мелодична протяжність складів») [260, §§170–172] – здебільшого в стихирарному та пападичному мелосі – вказує на чіткі правила побудови піснеспівів, де складні варіації припадають на наголошені склади. Наприклад, ненаголошені склади проспівуються швидше, а наголошені склади чи важливі слова, особливо каденції музично-поетичних фраз, мелізматично, з частим використанням характерних тесісів (зокрема, παρακλητική, ουράνισμα, κύλισμα та ін.) [221, с. 38].

З огляду на це виконати екзегезу конкретного фрагменту піснеспіву без ширшого контексту неможливо, що заохочує нас до детальнішого аналізу. Для розгляду обрано фрагмент стихири на празник Преображення «Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν» з рукопису Βλατάδων 46, арк. 333 зв – 334 [Дод. 3-1]. Збірник датується XVI ст. і знаходиться у монастирі Влатадон, що у Салоніках.

Піснеспів належить до каллофонічного стилю, про що свідчить, зокрема, його текст. Розмістимо його відповідно до κόлонів.

на завершення однієї фрази та початок нової. Це спостерігаємо, зокрема, в стихирі Преображення «*Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν*» з рук. *Sticherarium ambrosianum*, датованому 1341 роком, та у Венеційській мінеї серпневій 1549 року.

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

Проілюструвати це можемо на вже згаданій стихирі з рук. *Sticherarium ambrosianum* 139, яку подаємо з транскрипцією [Дод. Д-2].

Хоч телія знаходиться після фрази *Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν*, *Χριστὲ ὁ Θεός*, проте мелодія вказує на інший поділ. Вона плавно сходить до основного тону 2 плагального гласу – **ре** на складі **-σιν**, та починає новий розвиток у фразі *τὴν σὴν*, *Χριστὲ ὁ Θεός*:

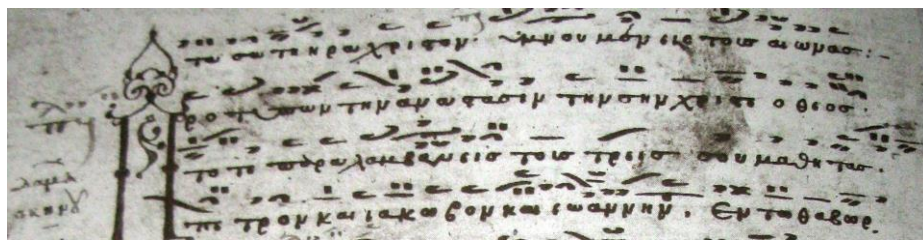


Рис. 3.4.2. *Sticherarium ambrosianum* 139, арк.162 зв.

$\overset{\text{A}}{\text{H}} \overset{\text{B}}{\text{C}} \overset{\text{D}}{\text{E}}$

1. Про- τυ- пон την Α- να- στα- σιν

2. την σην Χρι- στε ο Θε- ος

Рис. 3.4.3. Транскрипція. *Sticherarium ambrosianum* 139, арк.162 зв.

Дещо відмінний поділ на колони зустрічаємо у Григорія Статиса [252, с. 214]:

Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν,
 Χριστὲ ὁ Θεός,
 τότε παραλαμβάνεις τοὺς τρεῖς σου μαθητάς,
 Πέτρον καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην,
 ἐν τῷ Θαβῶρ ἀνελθόν.
 Σοῦ δὲ Σωτῆρ μεταμορφουμένου,
 τὸ Θαβώριον ὄρος φωτὶ ἐσκέπετο.
 Οἱ Μαθηταὶ σου Λόγε,
 ῥύψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς,
 μὴ φέροντες ὄραν, τὴν ἀθέατον μορφήν.
 Ἄγγελοι διηκόνουν φόβῳ καὶ τρόμῳ,
 οὐρανοὶ ἔφριζαν,
 γῆ ἐτρόμαξεν,
 ὁρῶντες ἐπὶ γῆς,
 τῆς δόξης τὸν Κύριον.

Наславник, що знаходиться в збірнику 1898 року Μουσική κυψέλη [244, с. 418], не має поділу фрази Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός. Плавна мелодична лінія формує логічно завершений перший колон піснеспіву:

1. a

Προ - τυ - πων την Α - να - α - στα - σι - ν την ση - η - ην Χρι - στε - ε ο - ο Θε - ε - ε - ος π q

w

Рис. 3.4.4. Стихира Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Κόλον 1

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

Повернемося до каллофонічного зразка. Тут мелодичний текст домінує над словесним, що спричинено використанням анаграматизмів, епіфонім і кратім. Вступну частину виконував хор, опісля доместик розпочинав сольне виконання основної частини – каллофонії. Таку рубрику знаходимо в рук. ΕΒΕ-ΜΠΤ 732⁷¹ (Μαθηματάριον), арк. 234 – «Εἶτε γίνετε καλλιφωνία· ο δομέστικός απ' ἔξω·» («Далі твориться каллофонія: доместик із зовні»). Це пояснює силабічний

⁷¹ Рукопис зберігається у Національній бібліотеці Греції в Афінах (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος – ΕΒΕ), у колекції подвір'я Пресвятого Гробу (Μετόχι του Παναγίου Τάφου – ΜΠΤ).

характер двох перших колонів, мелодія яких набуває більш розлогої форми на слові «Θεός» — «Бог», що цілком закономірно з трьох причин: наголошений склад, завершення фрази-вступу, змістовим навантаження (сутність празника Преображення — показати божественну природу Христа). Навіть у графічному зображенні помітне орнаментальне виокремлення літери «Г», що розпочинає основну калофонічну частину. Цікавим є також наявність після вступу знаку «ставрос» (хрест) — «:-»⁷², що в інших видах мелосу зустрічається наприкінці піснеспіву (Sticherarium ambrosianum, Hirmologium e codice Cryptensi). Цей хірономічний знак здебільшого трактується як зупинка співу для взяття дихання чи паузи (Гавріїл Ієромонахос, Хризант). Водночас, у калофонічних піснеспівах Йоана Гліки досить часто ставрос використовується в межах слів та продовжує тривалість знаків, над якими пишеться [170, с. 340–342].





Вступна частина (перший і другий колони) знаходиться в 2 плагальному гласі (Νηος πλ β'), про що свідчить мартирія гласу. Середньовізантійська гласова система, в якій знаходиться піснеспів, при транскрипції на п'ятилінійну систему в другому плагальному гласі матиме два знаки при ключі — соль-дієз та ре-дієз. Юрген Раастед на підставі багатолітніх досліджень візантійської музики дійшов висновку, що підвищене соль у другому та другому плагальному гласах є питомою ознакою їх звукорядів [196, с. 8–9]. Проте з огляду на приналежність цих гласів до пентахордової системи (το πεντάχορδο σύστημα) можемо додати ре-дієз у верхньому пентахорді. Особливістю квартової системи при транскрипції буде відсутність октавних дублювань знаків при ключі. Тобто, соль-дієз та ре-дієз стосуватимуться лише соль першої октави та ре другої.

Хоч основним тоном другого плагального гласу є **мі**, наш піснеспів за точку відліку інтервалів братиме звук **соль**. Це пов'язано з наявністю у мартирії гласу $\lambda \nu \psi$ додатку — епіхіми (επίχημα) з двох знаків: оксії та подвійної кентіми, що дає можливість виконавцю налаштуватися на перший звук твору.

⁷² Це позначення перейшло також до Нового методу, змінивши графічний запис — «+».

Фтора⁷³ ненано () інформує про зміну гласу на початку 10 колону:

φ. 334α

| | | | | |
|---|---|---|---|----|
| βαρεία | ανάβασις | τρομικοπαρακάλεσμα | απόδερμα | |
|  |  |  |  | Κε |
| του | ους | τρει | κι | ι |

10












Рис. 3.4.9. Каллофонічна стихира Προτυλών. Κόλον 10. Рук. Βλατάδων 46

Слід зазначити, що в середньовізантійській музичній системі мартирії гласу виконували функції мартирій звуку, що були введені 1814 року. На відміну від мартирій гласу, мартирії звуку не озвучуються і ставляться після кожного колону. Це допомагає виконавцеві уникнути помилок при співі, а якщо такі були допущені – розпочати нову частину з правильного звуку. Система мартирій давнього методу лежала в основі процесу вивчення візантійських гимнів, що передбачав три етапи: метрофонія, палаллагі, мелос та базувався на впізнаванні та вивченні напам'ять музичних формул (тесісів) та їх позначень (великих іпостасей). Великі іпостасі (μεγάλα ιπποστάσεις), або великі беззвучні знаки (μεγάλα σημάδια τα άφωνα) були тісно пов'язані з хірономією, яка визначеними рухами руки виражала як озвучувані знаки (φωναί σημάδια), так і більші мелодичні фрази (поспівки).

На сторінках кодексу Vatic. Barb. gr. 300 f. 2r–4v знаходимо перелік цих «мовчазних» знаків [164]. З тридцяти восьми лише десять залишилося в Новій системі: сім знаків якості – βαρεία, ψηφιστόν, αντικένωμα, ομαλόν, έτερον, σταυρός та ενδόφωνον; два знаки ввійшли до складу ритмічних позначень (γοργόν, αργόν) та знак ίσον, що відкриває список інтервальних позначень.

При аналізі поруч з транскрипцією стихир також виділені групи знаків. Джерелом їх ідентифікації є вже згаданий вище теоретично-практичний твір

⁷³В кодексі Petropolitanus Graecus 498 f. 3 v XVI ст. знаходимо перелік фтор кожного з гласів: перший , другий , третій , четвертий , перший плагальний , другий плагальний , ненано , четвертий плагальний  [32, с. 153-154].

Йоана Кукузеля «Великий ісон». На основі цього матеріалу дослідниця Марія Александру сформувала каталог тесісів, що налічує 80 позицій.

Музика бароко XVII – першої половини XVIII ст. створює нові форми спілкування виконавця та слухача. Подібно до ораторського мистецтва, композитор, виконавець прагнуть досягти максимального спілкування з аудиторією, використовуючи при цьому музично-риторичні засоби. Мета риторики та музики стала єдиною – переконати, захопити слухача, змусити співпереживати. «Ми повинні зробити висновок, що існує лише невелика відмінність між музикою та природою мовлення» [168, с. 57] – зауважив 1601 року Йоахім Бурмайстер, а запорукою результативного спілкування виступає не лише вміле застосування нових технік, але й розуміння з боку слухача змісту, який вони доносять. Це певною мірою освіченість слухача, готовність відчитати символізм музичного твору. Прагнення до вільної інтерпретації тексту – імпровізацій поступово виставляють соліста на перший план [47, с.11–12]. Це в свою чергу сприяє все більшому віддаленню музики від слова, що виразилося інтенсивним розвитком інструментальної музики періоду бароко. Музична поетика все ж продовжувала розвиватися у вокальній музиці, набуваючи великої потуги при використанні літургійних текстів. «Музична поетика чи музична композиція є математичною наукою, через яку приємна і злагоджена гармонія нот наноситься на папір для того, щоб пізніше бути проспіваною чи програною, тим самим рухаючи слухачів до Божого благочестя, наповнюючи душу і тіло радістю та подякою», – зауважує Дітріх Бартель [168, с.22]. Застосування риторики зустрічається також у партесних творах українського бароко, що на відміну західного послідовного розвитку, характеризується глибокими змінами музичного мислення при переході від монодії до багатоголосся [30, с. 22–23].

Каллофонічний стиль, розквіт якого припадає на 1261–1453 рр., співзвучний з добою західноєвропейської музики *Ars nova*. Філіпп де Вітрі в трактаті *Ars nova* став новатором в царині метрики (окреслив основні розміри –

пульсацію музичного твору) та ритміки («розуміння такту, абстрагуючись від метру» [107, с. 18–19]), вдосконалив мензуральну нотацію (доданням штиля до семибровіса, створення мінімуми) і заклав основи колорації (запровадження червоних нот)). Дехто з науковців прирівнює ці два періоди, проте досягнення західного Нового мистецтва на фоні досконалості музичних форм каллофонічного стилю є неспівмірними. «Аналіз ранньовізантійської нотації показав, що дослідження візантійської музики повинно будуватися на рукописах записаних середньовізантійською нотацією, де фіксація інтервалів, ритмічних і динамічних нюансів поруч з модифікаціями темпу досягли такого рівня досконалості, з яким не могли зрівнятися ані західний хорал, ані західна музика Середньовіччя чи Ренесансу», – писав відомий дослідник візантійської музики Егон Веллес [215, с. 309]. Це підтверджує також наявність тесісів, що передавалися в усній формі та містили настільки ритмічно та інтоніційно витончені мелодії, що не могли бути зафіксовані західним мензуральним нотописом. Пошуку спільних підходів до структурного аналізу візантійської та класичної музики присвячені праці низки авторів [163].

У виконавському мистецтві каллофонічний стиль тісно перекликається з добою бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур. Латинський термін *figura*, перекладений Ціцероном (106 рік до Х.) з грецького *σχήμα*, використовувався на позначення риторичного стилю, а також конкретних риторичних розробок [168, с. 68]. Багато з них були взяті з грецької спадщини: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis* та ін. Деякі з них знаходимо і у каллофонічній стихирі *Προτοπῶν τὴν Ἀνάστασιν* з рук. Βλατάδου 46. Це музично-риторичні фігури про які знаходимо інформацію також у «Великому теоретиконі» Хризанта:

- паліллогія (*palilogia* [168, с. 98], *παλλολογία* [260, § 419]) – ланцюгове низхідне повторення фрази, безпосередньо однієї за одною, задля сильнішого її акцентування;

- епаналіпсі (epanalepsis [168, с. 131], επανάληψις [260, § 420]) – поява однакових місць на однаковій висоті;
- аподосіс (απόδοσις [260, § 423]) – використання однакових каденцій наприкінці частин твору;
- метаволі (metabole [168, с. 441], μεταβολή [260, § 422]) – зміна роду, гласу, системи;
- анафора (anaphora [168, с. 188], αναφορά) – використання однакових знаків на початку колона.

2. Назви музичних формул (θέσης), що творять фігури.

3. Розташування музично-риторичних фігур у нашому фрагменті піснеспіву.

| Назва музично-риторичної фігури | Назви музичних формул (θέσης), що формують фігури. | Посилання |
|---------------------------------|--|------------------------------------|
| паліллогія | Απορροή | П.1: колон 3 |
| | Στραγγίσματα | П. 2: к.6 |
| епаналіпсі | Στραγγίσματα | Е. 1: к.3 |
| | τρομικοπαρακάλεσμα | Е. 2: к.11, к. 18 (з δαρτά) |
| аподосіс | διπλή та απόδερμα | А. 1: к.2 |
| | βαρεία та απόδερμα | А. 2: к. 3, к. 14, к. 19. |
| | βαρεία, ανάβασις та διπλή або απόδερμα | А. 3: к.4, к.12 |
| | ανάβασις, λύγισμα [170, с. 338–340] та απόδερμα | А.4: к. 5 |
| | απορροή з διπλή | А.5: к. 6, к. 8 (без διπλή), к. 20 |
| | Κράτημα | А. 6: к.9 |
| метаволі | Νενανω | к. 3, к. 10, к. 16 |
| анафора | Ισότης | А.1: к.4, к.8 |
| | Ανάβασις | А.2: к.13, к.14 |

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

Висновки до Розділу 3

На прикладі самогласних стихир розглянуто та застосовано різні підходи до вивчення музичного матеріалу. Напрацювання методології аналізу є результатом тривалого пошуку ключів до прочитання інтервального, ритмічного та динамічного малюнків візантійських піснеспівів. Важливою рисою візантійського музично-літургійного виміру є генетично стійкий принцип побудови музичних структур, що вберіг їх від кардинальних змін упродовж століть. Саме це й дозволяє сучасним дослідникам аналізувати давні піснеспіви крізь призму новітніх, зокрема тих, що сьогодні звучать у грецьких храмах. Відмінності наукових шкіл ХХ ст. у поглядах на розвиток мелодії і семіографії піснеспівів, а відповідно до цього – й різні методологічні підходи, були врівноважені дослідниками останніх десятиліть, які взяли за основу ретроспективно-порівняльний аналіз із залученням найкращих зразків візантійської півчої техніки та сучасних видів музичного аналізу.

Дослідження закономірностей будови самогласних стихир Преображення (особливостей музичного руху, тотожності, контрасту, ладо-тональної системи, ритмічного та метричного малюнку та ін.) уможливорює не лише вивчення принципів формотворення, але й наближає до правдивого відтворення літургійного твору. Адже поверховий огляд давніх невменних зразків формує лише структуру (каркас) піснеспівів, їх інтервальний вимір, залишаючи прихованими мутації, ритміку, різноманітні прикраси, динаміку, тембр звуку, стиль виконання. Водночас помилково стверджувати їх відсутність. У дослідженні використані два рукописи з невменними транскрипціями Хурмузія Хартофілакса: ЕВЕ-МПТ 709 (давній Стихирар) та ЕВЕ-МПТ 732 (Матиматаріон), що зберігаються у Національній бібліотеці Греції. Вони містять більшість самогласних стихир Преображення та ілюструють багатство музичних компонентів давніх піснеспівів, їх витончені ритмічні та мелодичні малюнки.

Під час аналізу яскраво прослідковується взаємозв'язок тексту та музики. Мелодія піснеспіву у своєму виборі поспівок (музичних фраз) і їх

послідовностей добре кореспондує з богослужбовим текстом, який формує композицію піснеспіву. Зміст тексту впливає також на звуковисотність мелодичного матеріалу. Піснеспів стихир є цілісною музичною і словесною композицією, де за допомогою музичних виразових засобів слухачеві передаються основні богословські ідеї, закладені в тексті.

Калофонічний стиль доби палеологівського відродження візантійського мистецтва (1261-1453 роки) розкрив велике багатство нових мистецьких засобів, створивши витончені музичні композиції, де акценти піснеспіву поступово перемістилися зі словесного тексту на музичну складову. Характерною ознакою Нового стилю стало використання багатоманіття мистецької техніки – анаграматизмів, епіфонім, кратім та ін. Нотопис доповнюється знаками хірономії (беззвучні знаки), покликаними впорядкувати в невменному записі розлогі мелодичні звороти – тесіси. Новації в царині метрики, ритміки та нотації співзвучні з добою західноєвропейської музики *Ars nova*, однак у виконавському мистецтві калофонічний стиль перекликається радше з добою пізнього відродження та бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур. Використання риторичних фігур у бароковій та калофонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з іншого – ймовірно, наслідування західними виконавцями візантійських зразків. Специфіка аналізу калофонічного жанру передбачає віднайдення структурної організації твору насамперед через музичну складову. Ключову роль тут відіграє фіксація метричного поділу, що унаочнює інтуїтивно відчутну пульсацію – результат мистецького поєднання давньогрецьких метричних малюнків.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях «Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихирі Преображення «Προτοϋλὼν τῆν Ἀνάστασιν» [84] та «Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція й транснаотація» [86].

ВИСНОВКИ

Багате музичне полотно візантійських піснеспівів, зокрема самогласних стихир Преображення, свідчить про взорування її творців на найкращі зразки пісенної спадщини музичних культур Візантії. Осмогласся як система організації музичного матеріалу сформувало стійкі ладо-інтонаційні стержні візантійської монодії та згрупувало численний корпус літургійних текстів у злагоджені цикли піснеспівів. Водночас тісна єдність слова та музики створили вишукані метро-ритмічні та риторичні фігури, що підкреслювали змістову та емоційну суть текстів, покликаних донести до вірних правди Христової віри. З проведеної дослідницької роботи у рамках теми дисертації та відповідно до поставлених завдань можемо зробити такі висновки:

1. Осмислення шляхів формування гимнографії служби Преображення виявляє послідовне вибудування півного літургійного репертуару на основі богословського вчення Церкви про цю подію. Впродовж століть створювалися поетичні тексти, співзвучні біблійним та святоотцівським парафразам, формувалися сотеріологічні складові історії спасіння. Кожен фрагмент гимнографічних текстів виконував не лише інформативні функції, але й кореспондував з іншими літургійними подіями, сукупно формуючи цілісний богослужбовий корпус смислових навантажень цілого року. В цьому контексті важлива роль відводилася поступовій диференціації жанрів, що наповнювали обряд новими музичними формами.

2. Огляд типіконів, тропологій, міней, зокрема об'ємного пласту нотованих і ненотованих літургійних збірників, ілюструє тривалий процес формування репертуару служби празника в різних регіонах поширення візантійського обряду. Аналіз літургійних текстів засвідчує особливий підхід гимнографів до створення піснеспівів, що полягав у поєднанні образних сентенцій святоотцівської спадщини, старозавітніх і новозавітніх смислових акцентів. В процесі перекладу з грецької мови на церковнослов'янську

намагалися дотримуватися послівного порядку, що також сприяло збереженню оригінальної мелодики.

3. Окреслено структурні особливості репертуару празника Преображення та виокремлено жанрову групу стихир, які відповідно до особливостей мелодики поділяються на три види: самогласні, самоподобні та подобні. В цьому переліку виділяються стихир самогласні, що характеризуються розвинутим мелодичним малюнком, а також детальним викладом богословського змісту події. Тематика Преображення розкривається у 18-ти самогласних стихирах, що виконуються на вечірні та утрени.

4. Основним стрижнем грецької церковної монодії є музична організація півного репертуару – система осмогласся, що у візантійській практиці ґрунтувалася на музичних законах гармонії ладу та ритму і класифікувала піснеспіви за іхосами відповідно до їх морфологічної структури. З візантійського осмогласся слов'яно-руська літургійна практика запозичила здебільшого музичну термінологію (зокрема і кількість гласів), але без поняття іхоса (гласу) як ладу, що позбавило теорію знаменного співу системи візантійських звукорядів, автентичних та плагальних співвідношень. Проте збереглася гласова композиційна техніка центонів – системи поспівок (мелодичних формул).

5. Висвітлення етапів еволюції слов'яно-руського нотопису також виявляє споріднення з візантійською практикою. Зокрема подібність невменного запису яскраво прослідковується в грецьких та знаменних піснеспівах XI–XIV ст. Кондакарний та кулизмянний (знаменний) нотописи використовують знаки палеовізантійської семіографії (шартрська, куаленська). Водночас слов'янська невменна нотація збагачується власними музичними знаками і формує самостійну систему із збереженням греко-візантійських елементів (термінологія, графіка, фітні розспіви, тайнозамкнені знаки, принцип поєднання звуків з груп сомата-пневмата). Західні культурні впливи сприяли створенню наприкінці XVI ст. лінійної нотації (київська нота, київське знам'я). На цій

основі було сформовано новаторські нотолінійні збірники – ірмологіони, що уможливили фіксацію ритму і звуковисотності мелодики монодійних жанрів.

6. Порівняння самогласних стихир за різними кодексами і засобами запису визначило методологічні засади аналізу невменної та нотолінійної семіографії. В основі прочитання лежали інтервальні, ритмічні та динамічні характеристики, що впродовж століть не зазнавали кардинальних змін. Саме це й дозволяє вивчати давні піснеспіви крізь призму новітніх, зокрема тих, що сьогодні звучать у грецьких храмах. Виокремлено переваги ретроспективно-порівняльного аналізу як такого, що дозволяє об'єктивно вивчати гимнографічний репертуар із залученням найкращих зразків візантійської півної техніки та сучасних видів музичного аналізу.

7. Дослідження закономірностей побудови самогласних стихир Преображення (особливостей музичного руху, тотожності, контрасту, ладотональної системи, ритмічного та метричного малюнку та ін.) уможливорює не лише вивчення принципів формотворення, але й наближає до правдивого прочитання літургійного твору. Адже поверховий огляд давніх невменних зразків формує лише структуру (каркас) піснеспівів, їх інтервальний вимір, залишаючи прихованими мутації, ритміку, різноманітні прикраси, динаміку, тембр звуку, стиль виконання. Для дослідження використано два рукописи з невменними транскрипціями Хурмузія Хартофілакса (давній Стихирар, Матиматаріон), що містять більшість самогласних стихир Преображення.

8. Під час аналізу виразно прослідковується зв'язок тексту та музики, зокрема на рівні відбору поспівок та їх послідовностей, що кореспондує з драматургією богослужбового тексту. Поетичний зміст впливає також на звуковисотність мелодичного матеріалу, що сукупно, за допомогою музичних виразових засобів, відображає основні богословські ідеї.

9. Аналіз структурної побудови каліфонічної стихири Преображення *Προτυλὼν τῆν Ἀνάστασιν* виявляє головні стильові новації палеологівського відродження візантійського мистецтва (1261–1453). Багатство мистецьких засобів

формує розгорнутість музичної композиції, де на зміну домінуванню словесного тексту приходить музична складова. Наприклад, двадцятьом розспіваним колонам калофонічної стихирі відповідають лише три стишки наславника, що творчо переосмислені за допомогою мистецьких технік Нового стилю – анаграматизмів, епіфонім, кратім та ін. Видозмінюється також спосіб виконання піснеспіву – вступну частину стихирі Преображення виконував хор, опісля доместик розпочинав сольний спів основної частини – калофонії. Нотопис піснеспіву доповнюється знаками хірономії (беззвучні знаки), покликаними впорядкувати в невменному записі розлогі мелодичні звороти – тесіси. Нові тенденції спостерігаємо також у царині метрики та ритміки. Фіксація метричного поділу унаочнює інтуїтивно відчутну пульсацію – результат мистецького поєднання давньогрецьких метричних малюнків. Витончений мелос калофонічного стилю містить велику палітру музично-риторичних фігур (паліллогія, епаналіпсіс, анафора та ін.), що також використовуються західними композиторами доби пізнього відродження та бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акентьев К. Типикон Великой Церкви Cod. Dresde A 104. Санкт-Петербург, 2009. 161 с.
2. Александру М. Калофоническое пение. *Православная энциклопедия*. Т. 29, С. 578-582.
3. Алексеева Г и др. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси. Владивосток, 2013. 242 с.
4. Алексеева Г. В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток: Дальнаука, 1996. 380 с.
5. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. Ч. I: Введение в историю русского церковного пения. Москва, 1911. 111 с.
6. Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду. *Musica sacra*: зб. ст. з історії української церковної музики / ред. Ю. П. Ясіновський [Історія української музики, вип. 3: Дослідження]. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1997. С. 14–21.
7. Анфологійон. Львів: Друкарня Старопігіївського Успенського братства, 1694.
8. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа. Москва: Православное обозрение, 1880. 164 с.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
10. Бахмутова И. В., Гусев В. Д, Титкова Т. Н. Использование билингв «знамя – нота» для выявления инвариантных структурных единиц знаменного распева. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2015. № 2(19). С. 5–11.
11. Безобразов К. Лекции по Новому Завету. Евангелие от Луки. Париж: Свято-Сергиевский Православный Институт, 2004. 281 с.

12. Бенедикт XVI. Спасенні надією. *Spe salvi*. Енцикліка вселенського архиєрея. Львів, 2008. 60 с.
13. Библиейские комментарии отцов Церкви и других авторов I – VIII веков. Новый Завет. Том II: Евангелие от Марка. Тверь, 2001. 400 с.
14. Бражников М. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV– XVIII вв. Ленинград: Музыка, 1972. 424 с.
15. Бражников М. Певческие рукописи собраний Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского. *Рукописныесобрания Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского и архив Д.В.Разумовского*. Москва, 1960. С. 6–22.
16. Бражников М. Русская певческая палеография. Санкт-Петербург: РИИИ, 2002. 296 с.
17. Булаев Е. Октоих. *Православная энциклопедия*. Москва, 2018. №52. С. 535-545.
18. Вейсман А. Греческо-русский словарь. Москва, 1991. 1137 с.
19. Владышевская Т. Крюки. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2638636> (дата звернення 05.06.2019).
20. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси. Москва, 2006. 472 с.
21. Вовк А. Грекоязычные песнопения в западнорусских нотолинейных рукописях. *Opera musicologica*. Научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории, 2011. Вып. 2 (8). С. 54–80.
22. Вознесенский И. О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен: с приложением византийского церковного осмогласия. Кострома: Губ. изд., 1895. 134 с.
23. Вознесенский И. О церковном пении Православной греко-русской Церкви. Большой и малый знаменный распев. Вып. 1. Рига: Эрнст Платес, 1890. 229 с.
24. Вознесенский И. Церковное пение юго-западной Руси по ирмологам XVII и XVIII веков. Москва: Из-во П. Юргенсона, 1898. 63 с.

25. Воскресникъ. Перво преведеса на Славенскій азъкъ, и издадеса на свѣтъ отъ Николаа Триандафілова. Бухарест, 1847. 158 с.
26. Ганнік К. Проблеми ритміки візантійського піснеспіву. *Καλοφωνία*. Львів: В-во УКУ, 2012. Ч. 6. С. 172–188.
27. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Джорданвилль, 1977. Том 1. 495 с.
28. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Джорданвилль, 1977. Том 2. 527 с.
29. Герасимова-Персидская Н. Музыка в период раскола Русской Православной церкви. Київське музикознавство. Київ, 2013. Вып. 45. С. 3–16.
30. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев: Дух і Літера, 2012. 408 с.
31. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Ленинград: Музыка, 1988. 255 с.
32. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса: Вариант, 1994. 901 с.
33. Головатенко В. Неизвестный памятник песенного последования. *Византийский временник*. Москва: Наука, 2002. № 61 (86). С. 254–277.
34. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев: Музична Україна, 1985. 112 с.
35. Горюхіна Н. Еволюція періоду. Київ: Музична Україна, 1975. 95 с.
36. Гусейнова З. М. Певческие циклы Обихода. *Гимнология. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи*. Москва, 2015. Выпуск 4. С. 215–236.
37. Гусейнова З. М. Русские музыкальные азбуки XV–XVI веков. Санкт-Петербург, 1999. 89 с.
38. Гусейнова З. М. Стихиры-образцы в традиции канонического церковного пения. *Инновационные научные исследования: теория, методология,*

- практика: сб. статей IX Международной научно-практической конференции.* Пенза, 2017. С. 237–240.
39. Гусейнова З. Стихирари и праздники: к истории разделения книги. *Theorie und geschichte der monodie.* Vrno, 2014. № 7. С. 331–379.
 40. Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1: Тѹлкѹ. Ч. 1: Памятники патриарших уставов и ктиторские монастырские Типиконы. Киев, 1895. 912с.
 41. Дмитриевский А. Богослужение на Аѹоне и в Константинополѹ. Святогорский (Аѹонский) Типикон. *Руководство для сельскихъ пастырей.* Київ, 1887. №3. С. 79–87.
 42. Древние иноческие уставы. Москва, 1892. 653 с.
 43. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. Москва, 2001. 1120 с.
 44. Єрусалимський типікон. Венеція 1545. URL:
<http://www.orthlib.info/Typikon-Greek-1545/Typikon-Venice-1545.html> (дата звернення: 09.05.2019).
 45. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002. Київ, 2013. 504 с.
 46. Залеський М. Основи візантійської ритміки. Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: В-во УКУ, 2012. Ч. 6. С. 133–171.
 47. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77с.
 48. Зінченко В. Розспіви фіт Октоїха кінця XVI – XVIII століть у богородичних, ірмосах та степенних. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки* : зб. наук. ст. та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 2008. Вип. 78. С. 143–153.

49. Ігнатенко Є. Грецький спів у культурній парадигмі православних Речі Посполитої (кінець XVI – XVII ст.) с. 52-54. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд*. Київ, 2014. № 109. с. 51–69.
50. Ірмологіон кін. XVI – поч. XVII ст. (рукопис). Львів, ЛНБ, МБ 50.
51. Ірмологіон жировицький 1649 р. (рукопис). Київ, ЦНБ І, 3367.
52. Ірмологіон любачівський 1674 р. (рукопис). Львівський історичний музей. Рук. 103.
53. Ірмологіон супрасльський 1598-1601 рр. (рукопис). Київ, ЦНБ І, 5391.
54. Ірмологіон 2 чв. XVIII ст. (рукопис). Львів, Нац. Музей О 69.
55. Ірмологіон Унівський. Унів: Свято-Успенська Лавра. Рук. 1.
56. Ірмологіон. Львів: Друкарня Святоюрського монастиря, 1700.
57. Ісіченко І. Історія Христової Церкви в Україні. Харків: Акта, 2008. 445 с.
58. Калашников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения. Москва: Знаменное пение, 1915. 40 с.
59. Карастоянов Б. Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы. *Българско музикознание*. София, 1991. Кн. 1. С. 27–70
60. Катехизм Католицької Церкви. Львів: Місіонер, 2002. 722 с.
61. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів: Свічадо, 2004, 472 с.
62. Кекелидзе К. Грузинская версия арабского Жития св. Иоанна Дамаскина. *Христианский Восток*. Том 3. Вып. 2. Петроград, 1914. С. 119–174.
63. Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908. 564 с.
64. Компендіум соціальної доктрини Церкви. Київ: Кайрос, 2008. 549 с.
65. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв Україна кін. XVI–XVII ст. Київ, 1998. 325 с.
66. Корній Л. Історія української музики. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 314 с.

67. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографію у грецькій церкві. *Καλοφωνία*. Львів: В-во УКУ, 2010. Ч. 5. С. 114–165.
68. Крип'якевич П. Артистична форма Псалма 118. *Καλοφωνία*. Львів: В-во УКУ, 2002. С. 283–296.
69. Кройц И. Древнерусские певческие нотации и этапы их развития с XI и до середины XVII веков. *Теория и история монодии*. Врно, 2012. С. 237–254.
70. Кройц І. Степенні антифони у крюково-невменних рукописах XVI-XVII ст. [Антологія української церковної монодії. Випуск 5]. Львів, 2006. 159 с.
71. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
72. Кунцлер М. Літургія Церкви. Львів: Свічадо, 2001, 616 с.
73. Кюрегян Т., Москва Ю., Холопов Ю. Григорианский хорал. Москва: Московская консерватория, 2008, 260 с.
74. Лозовая И. Е. Византийские прототипы древнерусской певческой терминологии. *Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша 1997*. Москва, 1999. С. 62–72
75. Лосев О. Ф. Музична естетика античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 217 с.
76. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва, 1967. 749 с.
77. Медведик Ю. Феномен української духовної музики: Почаївський «Богогласник» 1790–1791 років. *Вісник Львівського університету ім. І. Франк. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів, 2015. Вип. 16. С. 59–82.
78. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів: УКУ, 2006. 324 с.
79. Металов В. Азбука крюковаго пѣнія. Опыт систематическаго руководства. Москва, 1899. 130 с.
80. Металлов В. Русская симиография. Из области церковно-певческой археологии и палеографии. [Текст с прил. СХІХ табл. фото-литограф.

- снимков с крюковых рук. X–XVII вв.]. Москва: Изд. Императорского Московского Археологического Ин-та им. Императора Николая II; Печатня А.И. Снегиревой, 1912. 114 с.
81. Метревели Е., Чанкиева Ц., Хевсуриани Л. Древнейший Иадгари. Тбилиси, 1980. 942 с.
 82. Мінея за серпень. Київ, 1894.
 83. Міщенко І. М. Осмогласся у сучасній практиці Грецької Православної Церкви. *Музикознавчі студії* : наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. № 26. С. 47–61.
 84. Міщенко І. М. Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихирі Преображення «Προϋλὼν τὴν Ἀνάστασιν». *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2014. № 1 (45). С. 14–28.
 85. Міщенко І. М. Візантійські та слов'янські нотописні системи у піснеспівах празника Преображення. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА. Львів, 2015. № 4 (18). С. 35–43.
 86. Міщенко І. М. Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція й транслотація. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. № 3 (25). С. 14–21.
 87. Міщенко І. М. Літургійні тексти празника Преображення у контексті розвитку візантійського богослужіння. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2 (37). С. 111–117.
 88. Момина А. Самоподобные песнопения (αὐτόμελα) в церковнославянских богослужебных рукописях. *Русь и южные славяне*. Санкт-Петербург, 1998. С. 165–184.
 89. Никифорова А. Из истории минеи в Византии. Москва, 2012. 396 с.

90. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Москва, 1995. 300 с.
91. Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Петроград, 1915. Ч. 1. 31 с.
92. Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной Церкви. Санкт-Петербург, 1900. 872 с.
93. Олехнович Е. Двознаменные Праздники – певческая книга рубежа XVII-XVIII вв. *Вестник ПСТГУ*. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва, 2014. Вып. 3 (15). С. 125–135.
94. Олехнович Е. Двознаменники в истории русских нотированных рукописей XVII-XVIII веков. // *Operamusicologica*. Санкт-Петербург, 2011. С. 79–91.
95. Пападопуло-Керамевс К. И. Принцип церковно-византийского нотного письма по данным славянских и греческих музыкально-богослужебных памятников. *Византийский временник*. Санкт-Петербург, 1909. Т. 15. С. 49–70.
96. Пахльовська О. Finis Europae: конфліктний спадок гуманістичного «заходу» та візантійського «сходу» в сучасній Україні. *Повернення в Царгород*. Бібліотека газети День. Київ, 2016. С. 339–402.
97. Пентковский А. Еввергетидський монастирь и императорские монастыри в Константинополе в конце XI – начале XII века. *Византийский временник*. Москва, 2004. Том 63 (88). С. 76–88.
98. Пентковский А. Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период. *Журнал московской патриархии*. Москва, 2003. №5. С. 77–87.
99. Пентковский А. Литургические реформы в истории Русской Церкви и их характерные особенности. *Журнал московской патриархии*. Москва, 2001. №2. С. 72–80
100. Пентковский А. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. Москва, 2001. 443 с.

101. Пѣснопѣніе или черковно вѣсточно пѣніе. Събрано от Т.Икономова. Цариградъ 1872. 370 с.
102. Платон. Держава. Київ, 2000. 355 с.
103. Плетнева Е. Исполнительские ремарки в Студийско-Алексиевском Уставе (по списку ГИМ, Синодальное собрание №330). *Theorie und geschichte der monodie*. Brno, 2018. № 9. С. 251–261.
104. Пожидаева Г. О роли южных славян в истории древнерусского певческого искусства (эпоха Студийского устава). *Вестник славянских культур*, 2013. № 4. С. 195–210.
105. Пожидаева Г. Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля. Москва: Знак, 2007. 880 с.
106. Пожидаева Г. Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI–XVII вв. *Гимнология. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи*. Москва, 2015. Выпуск 4. С. 199–214.
107. Поспелова Р. Трактат, давший имя эпохе: «Ars nova» Филиппа де Витри. *Старинная музыка*. Москва, 1999. № 1. С. 18–24.
108. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII–XIII веков. *De musica*: Временник отдела театра и истории музыки. Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1926. Вып. 2. С. 60–76.
109. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. С. 18–26.
110. Разумовский Д. В. Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви. Москва: Типография О. О. Гербека, 1886. 173 с.
111. Разумовский Д. В. Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения): В 3-х вып. Москва: Тип. Т. Риса, 1867, 1868, 1869. 136, 121, 109 с.
112. Рансимэн С. Великая церковь в пленении. История Греческой церкви от падения Константинополя в 1453 г. до 1821 г. Санкт-Петербург, 2006. 465 с.

113. Рудейко В. Христос посеред нас. Впровадження в літургійне богослов'я Церков візантійської традиції. Львів, 2015. 284 с.
114. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. Москва, 1960. 262 с.
115. Сборник певческий (Азбука, Октоих, Ирмологий, Стихирарь) № 12, на крюковых нотах. Кон. XV – нач. XVI вв. Певческие рукописи собраний Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. *Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского*. Москва, 1960. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/f-379/12> (дата звернення 5.03. 2019).
116. Свенцицкий И. С. Описание иноязычных и новейших карпато-русских рукописей библиотеки Народного Дома во Львовъ. Львів, 1905. 64 с.
117. Святе письмо Старого та Нового Завіту. Переклад тексту о. Іван Хоменко. Видавництво отців василіан «Місіонер», 2007. 350 с.
118. Серегина Н. С. К проблеме современного произнесения древнего текста («Слово о полку Игореве» и древнерусская певческая гимнография). *Καλοφώνια*. Львів: В-во УКУ, 2014. Ч. 7. С. 86–95.
119. Серегина Н. С. Песнопения русским святым. Санкт-Петербург, 1994. 468 с.
120. Сиротинська Н. Сакральна гимнографія і давня українська література. *Студії мистецтвознавчі*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2013. № 3-4. С. 23–30.
121. Сиротинська Н. Перло Многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 333 с.
122. Сиротинська Н. Ірмоси воскресних канонів та їх літургійно-богословська основа. *Musica Humana*. Львів, 2005. Ч. 2. С. 101–109.
123. Сиротинська Н. Мелодико-поетичні паралелі у візантійській гимнографії та українській монодії. *Καλοφώνια*. Львів: В-во УКУ, 2014. Ч. 7. С. 146–154.
124. Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. Т. 1. 494 с.

125. Скорчиляс І. Галич після Галича: Пониззя (Русо-Влахія) у XII–XIV століття та утворення Молдавського князівства. *Княжа доба: історія і культура*. Львів, 2011. Вип. 5. С. 29–72.
126. Скребков С. С. История музыки. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Москва, 218. 123 с.
127. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 308 с.
128. Смук П. Повна симфонія до Святого Письма Старого та Нового Завіту. Львів: Свічадо, 2004. 1312 с.
129. Спасский С. Полный месяцеслов Востока: Восточная агиология. Москва, 1875. Том 1. 732 с.
130. Станчев К. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения). *La poesia liturgica slava antica: XIII Congresso Internazionale degli Slavisti. Blocco tematico N 14, Relazioni, 15–21 Agosto 2003, Lublana. Roma; Sofia, 2003. С. 5–22.*
131. Стридонский И. Четыре книги толкований на Евангелие от Матфея. Москва, 1996. 269 с.
132. Стихирар знаменний XV ст., 319 арк. Фонд 304.I. № 409. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры.
URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=409> (дата звернення 05.06. 2019)
133. Тафт Р. Візантійський обряд. Коротка історія. Львів, 2011. 136 с.
134. Типик Української католицької Церкви. Упорядник о. Ісидор Дольницький. Львів: в-во Місіонар, 2002. 581 с.
135. Українська музична енциклопедія. Київ, 2011. Т. 3.
136. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. Москва: Сов. композитор, 1971. 624 с.

137. Фотопулос К. Сочинения (мелопея) как основной компонент византийской музыки. *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 61–75.
138. Ханник К. Музыкальное и литургическое значение кратимы и прологоса в византийских рукописях до XV в. *Българско музикознание*. София, 1992. № 2. С. 93–98.
139. Хевсуриани Л. Иадгари. *Православная энциклопедия*. 2009. Т. 20. С. 419–424.
140. Холопов Ю. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии. *Проблемы дешифровки древнерусских нотаций*. Ленинград, 1987. С. 106–129.
141. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник.. Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Издательство «Лань», 2003. 544 с.
142. Холопов Ю. Категории тональности и лада в музыке Палестрины. *Русская книга о Палестрине*. К 400 летию со дня смерти: материалы науч. конф. и семинара. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 54–70.
143. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ–Львів–Полтава: НТШ, 2002. 489 с.
144. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Греко-византийская гимнография в контексте украинской певческой культуры XVI–XVII вв. *Славяне и их соседи. Греческий и славянский мир в средние века и раннее новое время*. Москва, 1996. С. 169–173.
145. Шевельов Ю. Невіддільна спадщина (кілька слів про українські церковнослов'янізми). *Нарис сучасної української літературної мови та інші лінгвістичні студії (1947-1953)*. Київ, 2012, С. 467–472.
146. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Львів, 2014. 287 с.
147. Шевчук Е. Ю. Киевская нотаця. *Православная энциклопедия*. Т. 33. С. 292–302.

148. Шевчук Е. Греческий распев. *Православная энциклопедия*. Т. 12. С. 430–436.
149. Шевчук О. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. *Метроритм : Колективна монографія* [під ред. І. М. Юджіна]. Київ, 2002. С. 35–40.
150. Шевчук Е. Ю., Лозовая И. Е. Церковное пение. *Православная энциклопедия*. Т.33. С. 599–610.
151. Шек А. об актуальных задачах изучения мелодических формул знаменного распева. *Богословские труды*. Москва, 2013. Вып. 45. С. 331–422.
152. Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Париж: YMCA-PRESS, 1961. 247 с.
153. Языкова И. К. Богословие иконы. Москва, 1995. 118 с.
154. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу: монографічне дослідження. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.
155. Ясіновський Ю. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років, у 2-х кн. / ред. К. Ганнік. [= Київське християнство 11; Історія української музики: Джерела 25]. Львів: В-во УКУ, 2018. 432 с..
156. Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. С. 7–40.
157. Ясіновський Ю. Нотолінійні рукописи XVI–XVIII століть: Каталог. Львів, 1979.
158. Ясіновський Ю. Палеографія київської ноти. *Musica humana*. Львів: В-во УКУ, 2005. Вип. 2. С. 81–100.
159. Ясіновський Ю. Українські та білоруські кулізм'яні пам'ятки XVI століття. *Καλοφωνία*. Львів: В-во УКУ, 2010. Ч. 5. С. 337–345.

160. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Кат. і кодиколог.-палеограф. дослідж. / ред. Я. Ісаєвич, О. Цалай-Якименко. Львів: Місіонер, 1996. 624 с.
161. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі (ранньомодерна доба). Львів, 2014. 84 с.
162. Ясіновський Ю., Каплун Т. Джерела до вивчення грецького співу у Москві в середині XVII ст. *Καλοφωνία*. Львів, 2004. Число 2. С. 258–271.
163. Alexandru M., Tsougras C. On the Methodology of Structural Analysis in Byzantine and Classical Western Music. A Comparison [Electronic resources]. *The 4-th Conference on Interdisciplinary Musicology* (2–6 July 2008, Thessaloniki, Greece). Thessaloniki, 2008. URL: https://www.academia.edu/16701534/On_the_Methodology_of_Structural_Analysis_in_Byzantine_and_Classical_Western_Music-A_Comparison. (дата звернення: 05.06.2019).
164. Alexandru M. Studie über grossen zeichen der byzantinischen musikalischen notation unter besonderer berücksichtigung der periode vom ende des 12. bis anfang des 19. Jahrhunderts: dissertation zur Erlangung des Ph.D, Grade. Copenhagen, 2000.
165. Alygizakis A. Interpretation of Tones and Modes in Theoretical Handbooks of the 15th Century. *Byzantine Chant Tradion and Reform: Acts of a Meeting Held at the Danish Institute at Athens*. Athens, 1993. P. 143–157.
166. Arvanitis I. The Rhythmical and Metrical Structure of the Byzantine Heirmoi and Stichera as a Means to and as a Result of a New Rhythmical Interpretation of the Byzantine Chant. *Acta Musicae Byzantinae*. Iași: Centrul de Studii Bizantine Iași, Decembrie 2003. Vol. VI. P. 14–29.
167. Arvanitis I. Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από τη παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας. URL: <http://phdtheses.ekt.gr> (дата збірки 05.05.2019).

168. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
169. Catalogue of the coptic manuscripts in the collection of the John Rylands Library. Manchester– London, 1909.
170. Conomos D. E. *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries: A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*. Thessaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1974. 383 p.
171. Engberg G. *Prophetologium*. Munksgaard: MMB, 1980. 114 p.
172. Floros C. *Universale neumenkunde*. Kassel, 1970. Band I. 391 s.
173. Floros C. *Universale neumenkunde*. Kassel, 1970. Band II. 370 s.
174. Hannick Ch. *Das altslavische Hirmologion / Ed. und Komment*. Christian Hannick. Freiburg: Weiher, 2006. 877 s.
175. Hannick Ch. *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Funfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / [Hrsg. und Eingeleitet von J. Jasinovs'kyj, Übertragen und Kommeniert C. Lutzka] / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця XVI ст. / ред. і вст. ст. Ю. Ясіновського, транскрип. і комент. К. Луцкої*. Köln–Weimar–Wien: Bolau, 2008. 509 s.
176. Hannick Ch. *Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs: Ein Rückblick auf Forschungsgeschichte. Rhythm in Byzantine Chant : Acta of the Congress Held at Hernen Castle (Holland) in November 1986 / Ed. Ch. Hannick*. Hernen: A.A.Bredius Foundation, 1991. P. 1–19.
177. Hannick Ch., Plank P., Lutzka C., Afanas'eva T. *Das Taktikon des Nikon vom Schwarzen Berge. Griechischer Text und kirchenslavische Übersetzung des 14. Jh. Freiburg i. Br.: Weiher, 2014. T. 1–2. 1276 s.*
178. *Hirmologium e Codice Cryptensi E. Y. II: Phototypice expressa [=Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia]*. Roma: La Libreria dello Stato, 1950. 672 p.
179. Höeg C. *La Notation ekphonetique*. Copenhagen: MMB, 1935. 162 p.

180. Husmann H. Hymnus und Troparion. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*. Berlin, 1971. S. 7–86.
181. Jammers E. Musik in Byzant, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Heidelberg, 1962. 162 s.
182. Lungu P. Axioanele tradiționale de la Mănăstirea Neamț. Fundația Culturală "Pavel Lungu", 2003, 100 p. Аудиозапис піснеспіву Достойно есть (Ἄξιόν ἐστὶν) авторства Йосифа Молдаванина. Study Group for Byzantine Musical Palaeography from the School of Musical Studies of the Thessaloniki 2011–2012.
183. Martani S. Beobachtungen zum ekphonetischen Notationssystem eines Evangelienlektionars aus dem 12. Jahrhundert (Vind. Suppl. gr. 128). *Cantus Planus*. Budapest, 2001. S. 501–524.
184. Martani S. Music and rhetoric in ekphonesis: the neume synemba. *Музикологија*. Београд, 2011. №11. П. 13–24.
185. McGuckin. J. A. The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition. New York, 1987. 333 p.
186. Mishchenko I. Greek manuscript Papadike HD-186 from the funds of Lviv National scientific library after V. Stefanyk. *European Applied Sciences*. Stuttgart, 2017. № 3. P. 100–103.
187. Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et et les Russes. Copenhagen, 1953. 243 p.
188. Panțiru G. Notația și ehurile muzicii bizantine. Bukurești, 1971. 308 p.
189. Papathanasiou I., Boukas N. Byzantine Notation in the 8th-10th Centuries. On Oral and Written Transmission of Early Byzantine Chant. *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin*. Copenhagen, 2002. № 73. P. 3–12.
190. Papathanasiou I., Boukas N. Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin. A Reconsideration of the Source Material. *Palaeobyzantine Notations III: Acts of a Congress held at the Hernen Castle, March 2001/ ed. by Gerda Wolfram*. Leuven, 2004. P. 1–21.

191. Philothée du Sinäi. Nouveaux manuscrits syriaques du Sinäi. Athènes: Fondation du Mont Sinäi, 2008. 675 p.
192. Raasted J. Musical Notation and Quasi Notation in Syro-Melkite Liturgical Manuscripts. *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*. Copenhague, 1979. № 31. C. 11–37.
193. Raasted J. A Newly Discovered Fragment of a Fourteenth-Century Heirmologion. *Studies in eastern chant*. London-New York-Toronto, 1971. P. 103–111.
194. Hirmologium sabbaiticum, ed. Raasted J. MMB, Serie principale (Facsimilés), vol. 8. Copenhague, 1968-70.
195. Raasted J. Pulse and pauses in medieval and postmedieval byzantine chant. *XVI internationalen byzantinistenkongress*, Wien, 4–9.10.1981. Wien, 1982. P.63–72.
196. Raasted J. Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts. Copenhague: MMB [Série Subsidia], 1966. Vol.VII. 238 p.
197. Renoux Ch. L'Hymnaire de saint-Sabas (V-VIII siècle). *Patrologia orientalis*. Brepols: Turnhout/Belgique, 2015. T. 53. 234 p.
198. Renoux Ch. Les Hymnes de la Résurrection II. Hymnographie liturgique géorgienne. Texte des manuscrits Sinäi 40, 41 et 34. *Patrologia orientalis*. Brepols: Turnhout/Belgique, 2010. T. 52. 308 p.
199. Shkolnik I. Byzantine Prosomoion Singing: A General Survey of the Repertoire of the Notated Stichera models (Automela). *Cantus Planus*. Sopron, 1995, P. 521–536.
200. Staniek. E. Z Chrystusem na górze Tabor. Kraków: Dom Wydawniczy "Rafael", 2004, 204 s.
201. Stathis G. Les "Protographa" de la transcription dans la notation de la nouvelle method. *Acta Musicae Byzantinae*. Iași: Centrul de Studii Bizantine Iași, 2003. Vol. 6. P. 10–13.

202. *Sticherarium ambrosianum*, edd. Lidia Perria, Jørgen Raasted. MMB, Serie principale (Facsimilés). Vol. 11. Copenhagen, 1992.
203. *Fragmenta chiliandarica palaeoslavica*, ed. Roman Jakobson. MMB, Serie principale (Facsimilés), vol. 5. Copenhagen, 1957.
204. *Sticherarium codex Vindobonensis theolodicus graecus 181* edd. Carsten Høeg, H.J.W. Tillyard, Egon Wellesz. MMB, Serie principale (Facsimilés), vol. 1. Copenhagen, 1935.
205. *Sticherarium antiquum Vindobonense*, ed. Wolfram G. MMB, Serie principale (Facsimilés). Vindobonae, 1987. Vol. 10. 230 p.
206. *Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum*, ed. Nicolas Schidlovsky. MMB, Serie principale (Facsimilés), vol. 12. Copenhagen, 2000.
207. Strunk O. *Specimina notationum antiquiorum*. Copenhagen: MMB [Série principale (Facsimilés)], 1966. Vol.VII. 227 p.
208. Strunk O. The tonal system of Byzantine music. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, 1942. Vol. 28. P. 190 –204.
209. Tardo L. *L'Antica melurgia bizantina*. Grottaferrata, 1938. 403 p.
210. Thibaut J. B. *La notation de St. Jean Damasceneou Agiopolite*. *Известия русского института в Константинополе*. София, 1898. С. 138–179.
211. *The New catholic encyclopedia*. Washington: The Catholic University of America, 1967. Volume XIV. 563 p.
212. Tillyard H. J. W. *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*. Copenhagen: MMB, 1970. 52 p.
213. Troelsgård Ch. *Byzantine neumes. A new introduction to the middle byzantine musical notation*. Copenhagen: MMB [Série Subsidia], 2011, Vol. IX. 142 p.
214. Troelsgård Ch. *The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts*. *Cahiers de l'Institut du Moyen-âge Grec et Latin*, 2000. P. 3–27.
215. Wellesz E. *Historia muzyki i hymnografii byzantyjskiej*. Kraków: Wydawnictwo homini, 2006. 517 p.

216. Wolfram G. Der codex Ochrid 53 ein sticherarion aus dem einflussbereich Konstantinopels. *Palaeobyzantine notatios III (Eastern Christian Studies)*. Peeters Publishers, 2004. № 4. S. 227–238.
217. Zannos I. Ichos und Makam. Bonn: Orpheus, 1994. 552 s.
218. Αγιορειτικόν τυπικόν της εκκλησιαστικής ακολουθίας. Αθήνα, 2004. 263 σ.
219. Αλεξάνδρου Μ. Ιστορία και μορφολογία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής. Θεσσαλονίκη, 2008. 75 σ.
220. Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία βυζαντινής μουσικής. Θεσσαλονίκη, 2011. 58 σ.
221. Αλεξάντρου Μ. Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Θεσσαλονίκη: University studio press, 2010. 155 σ.
222. Αλεξάντρου Μ. Παλαιογραφία βυζαντινής μουσικής. Συνοπτικοί πίνακες. Θεσσαλονίκη, 2009–2010. 56 σ.
223. Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία βυζαντινής μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, URL:
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6496> (дата звернення 04.06.2019)
224. Αλυγιζάκη Α. Η εκφωνητική ψαλτική πράξη· τα «χύμα» και τα «εκφώνως» αναγνώσματα. *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης*. Αθήνα, 2006. Σ. 89 – 140.
225. Αλυγιζακη Α. Η Οκταιχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία. Θεσσαλονίκη, 1985. 320 σ.
226. Αναστασιματάριον αργόν και σύντομον. Μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου. Αθήναι: Αδελφότης Θεολόγων «Η Ζωή», 1972. 478 σ.
227. Αρβανίτης Ι. Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από τη παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας: διατριβή / Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Κέρκυρας, 2010. 443 σ.
228. Ασπιοώτης Ν. Αρχαίοι έλληνες μουσικοί. Αθήνα, 1997. 238 σ.

229. Βιολάκης Γ. Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ὁμοῖον καθή ὄλα. Ἀθῆναι, 1888. 492 σ.
230. Γιαννόπουλος Ε. Σύντομες σημειώσεις Βυζαντινῆς μουσικῆς. Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011. 16 σ.
231. Δοξαστάρων Μ. Iviron 999.
232. Δοξαστάρων συντομόν. Πέτρου Πελοποννησίου. Βουκουρέστι 1820. 436 σ.
233. Ειρμολόγιον Μ. Λάυρα Β 32. Πατριαρχικὸν ἴδριμα πατερικῶν μελετῶν: ἀρχεῖο μικροταινίων. Θεσσαλονίκη. 312 ἀρκ.
234. Ειρμολόγιον τῶν καταβάσιων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ Πετροῦ τοῦ Πελοποννήσιου μετὰ τοῦ σύντομου Ειρμολογίου Πετροῦ τοῦ Βυζάντιου. Κωνσταντινούπολις 1825. 525 σ.
235. Στιχηράριον Βατοπαιδίου 1253. Πατριαρχικὸν ἴδριμα πατερικῶν μελετῶν: ἀρχεῖο μικροταινίων. Θεσσαλονίκη.
236. Καράς Σ. Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν. Ἀθήνα 1982. Τόμος Α. 360 σ.
237. Καράς Σ. Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν. Τόμος Β'. Ἀθήνα, 1982. 299 σ.
238. Τέχνη μουσικῆς. Ἀριστοξένος (Ρυθμικῶν ετοιχείων Β'), Κλεωνίδης (Εἰσαγωγή ἀρμονική), Ἀωνύμος (Τέχνη Μουσικῆς). Μετ. Ν. Ξανθούλης. Ἀθήνα, 2005. 230 σ.
239. Κωνσταντίνου Προτοψάλτου τῆς Μεγάλης ἐκκλησίας. Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν. Κωνσταντινούπολι, 1838. 241 σ.
240. Μαθηματάριο τοῦ Στιχηραρίου. Χουρμούζιος Χαρτοφύλακος. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος - Μετόχι τοῦ Παναγίου Τάφου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 732), факсимільне видання. Στάθης Γ. Οἱ ναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας. Ἀθήνα: ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, 2008. Σ. 219–254.
241. Μαυροειδὶς Μ. Οἱ μουσικοὶ τρόποι στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Ἀθήνα, 1999, 344 σ.
242. Μηναῖον τοῦ αὐγούστου. Ἀθήνα 1993.

243. Μηναιῖο Ἰουλίου καὶ Αὐγούστου. Ms. Lesbicus Leimonos 3. A. Παπαδόπουλος–Κεραμεύς, Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, ἥτοι γενικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἐν ταῖς ἀνὰ τὴν Ἀνατολὴν βιβλιοθήκαις εὑρισκομένων ἑλληνικῶν χειρογράφων καταρτισθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα κατ' ἐντολὴν τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου, Τόμ. 1 (Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος, Παράρτημα τ. 15), Κωνσταντινούπολη, 1884, σ. 20.
244. Μουσικὴ κυψέλη τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ Στεφάνου Λαμπαδάρου. Ἀθήνα, 1898. 467 σ.
245. Παλαιὸ Στιχηράριο. Χουρμούζιος Χαρτοφύλακος. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος - Μετόχι τοῦ Παναγίου Τάφου (ΕΒΕ -ΜΠΤ 709). (ρυκοπις).
246. Πανδέκτη τῆς ιερᾶς ἐκκλησιαστικῆς υμνωδίας τοῦ ὅλου ενιαυτοῦ. Ἐκδοθεῖα ὑπο Ἰωαννοῦ Λαμπαδάρου καὶ Στεφάνου Α Δομέστικου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῆς Ἐκκλησίας. Κωνσταντινούπολι, 1851. Τ. 4. 894 σ.
247. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Αναλέκτα ἱεροσολημιτικῆς σταχυολογίας ἢ συλλογὴ ἀνεκδότων. Πετροῦπολη, 1894. 540 σ.
248. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, ἥτοι γενικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἐν ταῖς ἀνὰ τὴν Ἀνατολὴν βιβλιοθήκαις εὑρισκομένων ἑλληνικῶν χειρογράφων. Κωνσταντινούπολη, 1884. Τ. 1. 212 σ.
249. Παπαθανασίου Ι., Μπούκας Ν. Ὁ ὕμνος *Ἐπί σοί χαίρει Καχαροτομένη* στη βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοση. *Μουσικολογία*, 2001. № 15. Σ. 138–153.
250. Παϊκόπουλου Δ. Πανδέκτη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀθήνα, 2006. Τόμος ἴ. 593 σ.
251. Ρήγα Γ. Τυπικὸν. Θεσσαλονίκη, 1994. 881 σ.
252. Στάθης Γ. *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*. Ἀθήνα: ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, 2008. 283 σ.
253. Στάθης Γ. *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς – Ἅγιον Ὄρος*. Ἀθήνα, 1993. Τ. 3. 996 σ.

254. Στάθης Γ. Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος. Αθήνα, 1975.
Τ. 1. 730 σ.
255. Στιχηρά ψαλλόμενα μινη αυγουστω. Βενετία, 1549.
256. Ταλιαδώρος Χ. Επίτομος Λειτουργία. Ε΄ έκδ. Θεσσ/νίκη, 2003. 453 σ.
257. Τυπικόν της εν Αθω ιεράς μονης του αγίου Διονυσίου. Άγιον όρος, 2004.649 σ.
258. Τυπικὸ ἀγίου Σάββα. Ms. Lesbicus Leimonos 88. Α. Παπαδόπουλος–Κεραμεύς, Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, ἥτοι γενικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἐν ταῖς ἀνὰ τὴν Ἀνατολὴν βιβλιοθήκαις εὕρισκομένων ἑλληνικῶν χειρογράφων καταρτισθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα κατ’ ἐντολὴν τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου, Τόμ. 1 (Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος, Παράρτημα τ. 15), Κωνσταντινούπολη 1884, σ. 78-79.
259. Χατζηγιακουμής Μ. Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453–1820. Αθήνα, 1980. 501 σ.
260. Χρυσάνθου του εκ Μαδύτου. Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής. Τεργέστη: Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, 1832. 300 σ.
261. Χρυσάφη Μ. Περί των ενθεωρουμένων τη Ψαλτική Τέχνη και ων φρονούσι κακώς τινες περί αυτόν. Tardo L. L'Antica melurgia bizantina. Grottaferrata, 1938. – 402 p.
262. Ψάχος Κ. Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής. Αθήνα: Εκδόσεις «Διώνισος», 1978. 248 σ.

ДОДАТКИ

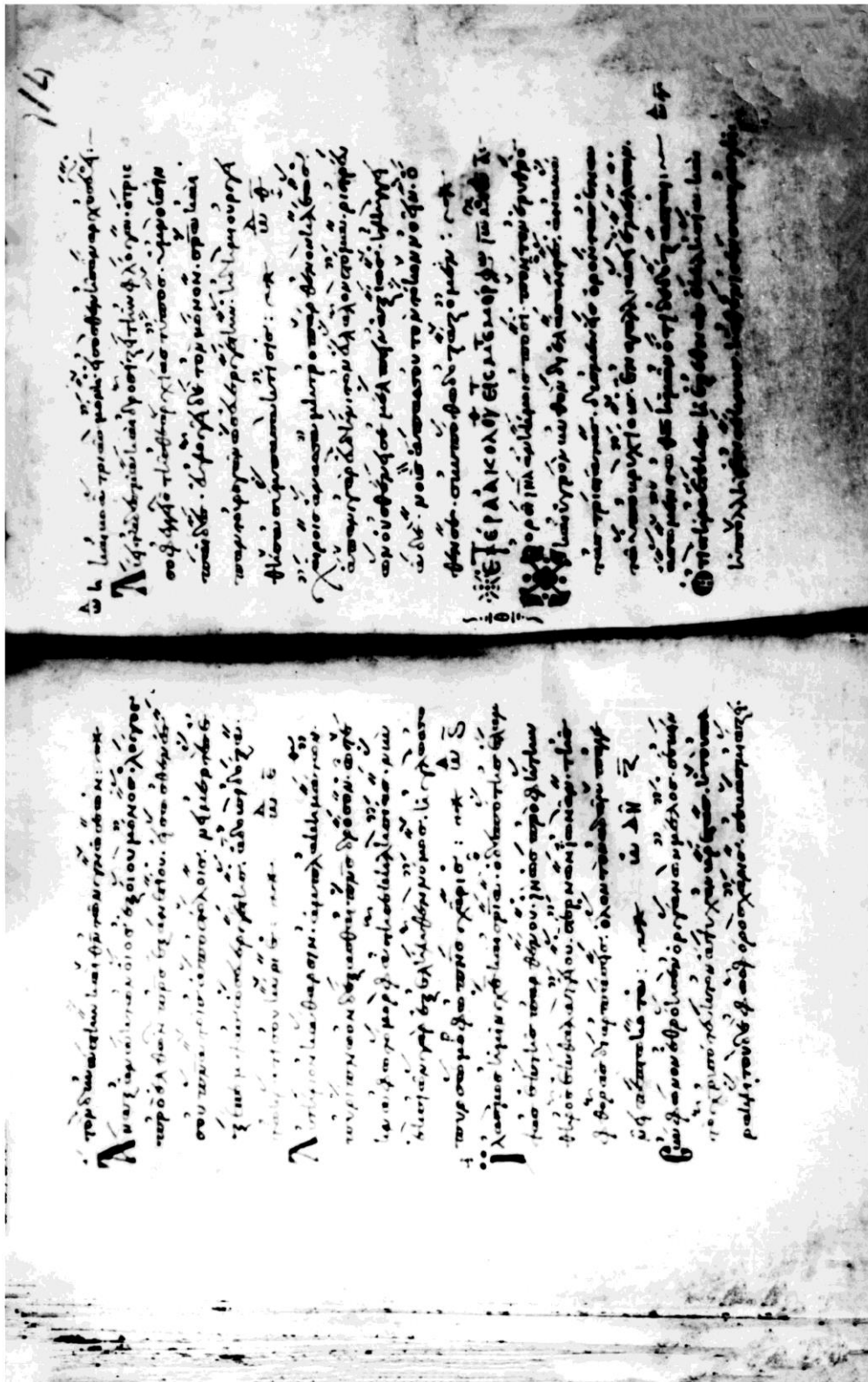
Додаток А

Євангеліє з екфонетичними знаками, рук. *Σιναιτικός* 497, арк.3 / Philothée du Sinai. *Nouveaux manuscrits syriaques du Sinai*. – Athènes: Fondation du Mont Sinai, 2008.



Додаток Б

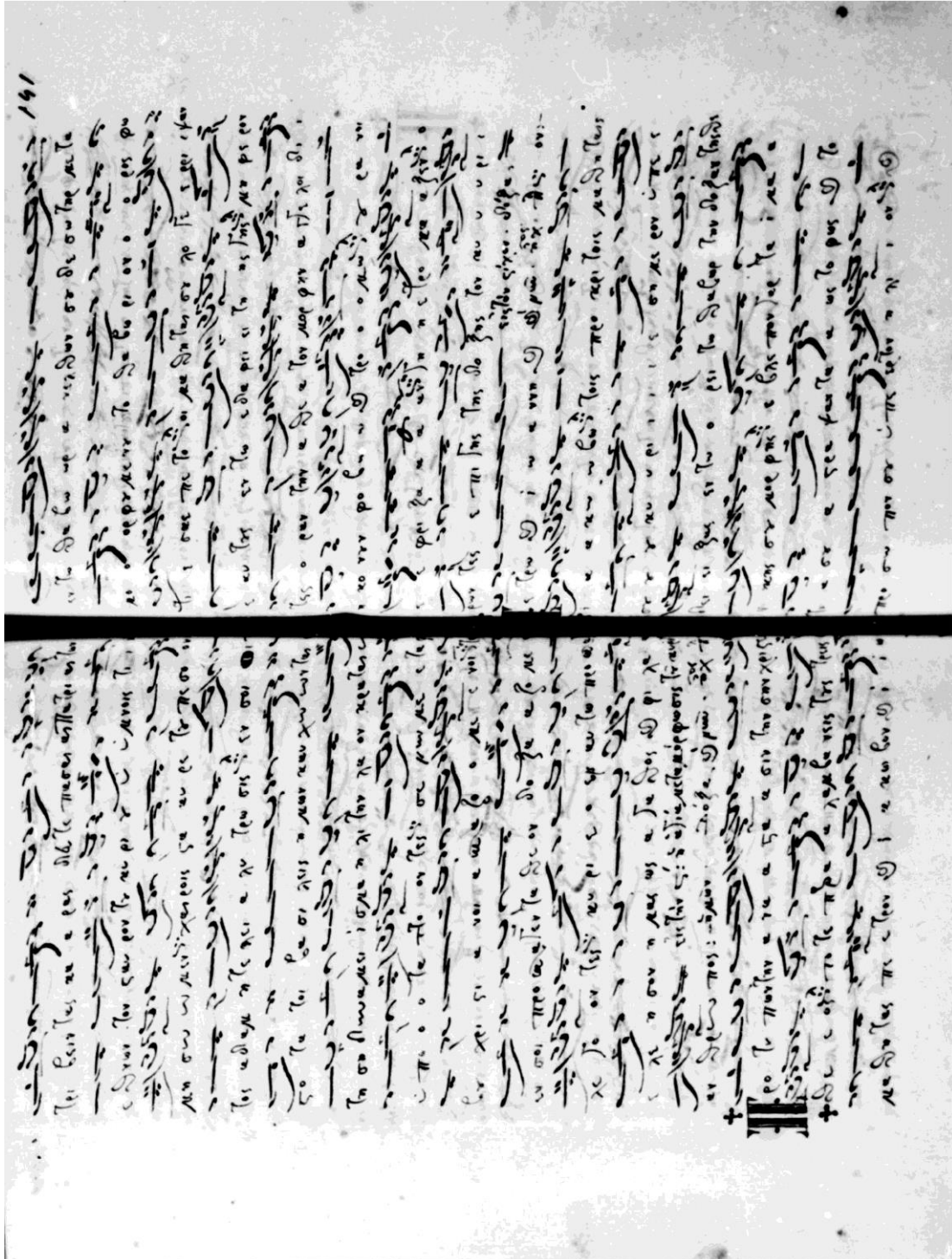
Ірмоси Преображення. Рук. М. Лάβρα В 32. (XI ст.). Патріарший інститут патристичних студій у м. Салоніки. Архів мікрофільмів. Арк. 113 зв. – 115.



Додаток В

Стихири Преображення. Рук. Στιχηράριον Βατοπαδίου 1253 (арк. 140 зв. – 142).

Патріарший відділ патристичних студій у м. Салоніки.



| Іншілі стихир Преображення ГНІХ (за Августинською мінесю) | Глас / Ψχος | слов'яновині джерела | | | | | | | | | | грекомовні джерела | | | | | | | | | |
|--|-------------|------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| Беремо на самоподобній : Χορὸς γλαδ / Нѣвелю ѡкрисну еѡдѣцѣи [Триодь, недѣля ввечері. Стихира на Господи возвах] | 4/ δ' | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Нѣмля єи гї на горѣ д.исерѣцѣи | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Почѣннѣмь єѡдѣни ѡмоль | | 179r текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| О чрьскѣнни оу҃ченици | | 179r текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Превозидка нѣмѣє на горѣ д.исерѣцѣи Див. MS. Patmos 218 (6 серпня) | 6 | 179r- 179v текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ѡдѣчѣмь вольчѣмьшѣмь оу҃ченици | | 180v- 181r текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Бѣрѣга пророку єз єрѣмѣ. проєрѣмѣмь | | 181v текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Дѣмьєя рѣмѣстѣмь єѡдѣнѣмь | 4 | 182r текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Нѣко шѣч єѡдѣтѣ єѡдѣтѣ єѡдѣтѣ єѡдѣтѣ єѡдѣтѣ | под. | 182v- 182v текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ѡ. єз прилагѣмь мѡѡколь | | 182v- 183r текст | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | Грекоμονί πηγερετα | | |
|---|--|------------------------|--------------------------|----------------------------|
| | | слов'язномовні джерела | | |
| <p>Ιππινίτη ιρμωσίν κανονίων Προσβραβείωσι ΠΙΠΧ (за Августинського містету) Два канони:</p> <p>1. Ποεμα Κοσμηι Μωμεσκωτο (Ποημα Κοσμη Μωμεσκω), γλασ 4/ Ήρωσ δ'.</p> <p>2. Ποεμα Ιβανα Δαμασκίνα (Ποημα Ιωάννου του Δαμασκηνού), γλασ 8/ Ήρωσ πλ. δ'.</p> | Ειρηολόγιον καταβάσιον Πετρού Πελοποννησιού. 1825 [πβ.] | | | |
| | Hirmologium sabbaiticum 83 | 87r 191r | 87r- 87v ⁵ | |
| | Hirmologium e codice cryptensi 1281 | | 243r | σε την απειρο ταμιον |
| | Μ.Λαύρα Γ 67 Ιδιόμελα [πβ. αθωνική/Chartres] | | | |
| | Μ.Λαύρα Β 32 Ειρηολόγιον Χ αι. [πβ.] | 114v | | 115r |
| | Μ.Λαύρα Β 32 Ειρηολόγιον Χ αι. [πβ.] | | 114v ⁴ | |
| | σε την απειρο ταμιον | | | 191r ⁶ |
| | 191r ⁶ | | | 87v ⁷ |
| | 191r ⁸ | | | |
| | 191r ⁸ | | | |
| Supras'lyskiy irnologion 1601 roku | | 199v ДЦ.ги | | |
| F 58 | | | 201r | |
| O 69 | | | | |
| Irmologion XV 132_78_193 κυλιζμοβα нотация | 79r | 79r | 79r- 79v | |
| Sticherarium palaeoslavicum. MMB XII | | | 79v пос. | |
| MB 50 | 99r | | 79v | |
| Рук.103 | | 99v | 100r | |
| Жаровицкий ирмолог | | | 79v- 80r | |
| Жаровицкий ирмолог | | | 80r | |
| Номер канону | 1 | | | |
| Πιση / Ωδιή | Ϊ Ξ | 2 | | |
| Ϊ Ξ | | 1 | | |
| 1 | | 2 | | |
| 1 | | 2 | | |
| 2 | | 1 | | |
| 2 | | 2 | | |

⁵ тут також є другий ірмос

⁶ Інший ірмос 8 пісні - Μουσικων οργανων . Ιρμος Επταπλάσιως καμινον мiститься на 8 пісні в каноні гласу пл.4 ακολουθία αναστασιμος - Αρισμηλατην φορωω. (189v

⁷ тут також є другий ірмос

⁸ Інший ірмос 9 пісні - Σε την απειροταμιον . Ιρμος Ήφριξε πάσα ακοή на 9 пісні в каноні гласу пл.4 ακολουθία ιωαννου μοναχου - Προφρητικως ο θεοπηγης. (192)

Додаток Д

Стихири служби Преображення. Sticherarium ambrosianum 139, edd. Lidia Perria, Jørgen Raasted. MMB, Serie principale (Facsimilés). Vol. 11. Copenhagen 1992.

Додаток Д-1

Фрагмент з рук. Sticherarium ambrosianum 139, арк. 162 зв.



Додаток Д-2

Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός. . Ἰχος πλ. 2.

Sticherarium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 162 зв.

Транскрипція з поділом на колони.

A. 139, f. 162 v

1. Προ- τυ- πον την Α- να- στα- σιν

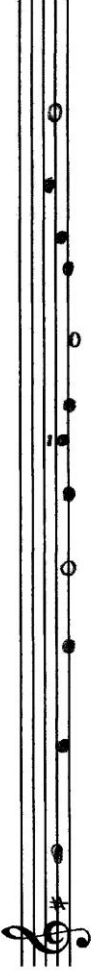
2. την σην Χρι- στε ο Θε- ος.

3. το- τε πα- ρα- λαμ- βας τους τρι- ζεις σου μα- θη- τας,

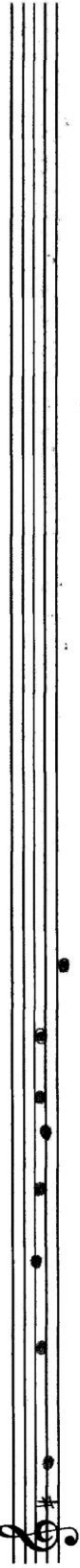
4. Πε- τρον και Ι- α- κω- βον και Ι- ω- αν- νην,

5. εν τω Θα- βουρ α- νελ- θον.

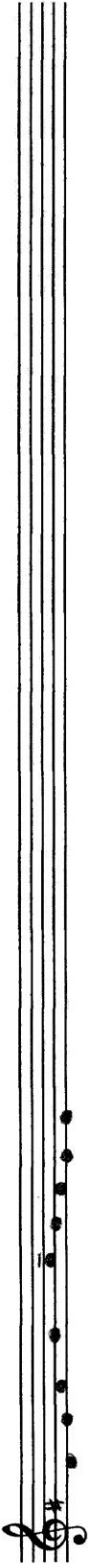
$\lambda \gamma \alpha$
 $\pi \gamma$
 6. σου δε σωτηρ μου τα μου φωνου σου,



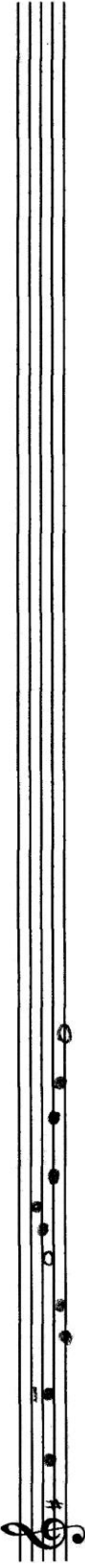
7. το θα βωριον ορος



8. φωτι εσκεπετο



$\alpha \gamma \alpha$
 $\alpha \gamma \alpha$
 9. οι μαθηται σου λογε



$\alpha \gamma \alpha$
 10. εριψαν εσους



$\lambda \gamma \alpha$ - κλητηρ - αποδεξα - κ - κληρικα

11. *λ π γ*
 εν τω ε- δα- φει της μη φε- ρον- τες ο- ραν

12. α- την α- θε- α- τον μορ- φην *Α θ γ*

13. αγ- γε- λοι δι- η- κο- νουν φο- βω και τρο- μω *λ π γ*

14. ου- ρα- νοι ε- φρι- ξαν *λ π γ*

15. γη ε- τρο- ο- μα- ξεν *λ π γ*

αυτοισυ

16. ο-
ρων-
τες
ε-
πι
της

17. της
δο-
ξης
του
Κυ-
ρι-
ου :

Detailed description: The image shows two lines of musical notation, numbered 16 and 17. Each line consists of a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in black ink. Line 16 has the lyrics: ο-ρων-τες ε-πι της. Line 17 has the lyrics: της δο-ξης του Κυ-ρι-ου :. The musical notation includes various note values and rests, with some notes having accidentals (sharps).

Додаток Д-3

Стихира Ὁ φωτί σου ἄλασαν τὴν οἰκουμένην ἁγιάσας. Ἰκος 2. Sticharium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 160 зв.

Транскрипція з поділом на колони.

1. Ὁ φω- τι σου α- πα- σαν. ^υ

2. την οι- κου- με- νην α- γι- α- σας. ^υ

3. εις ο- ρος υ- ψη- λων με- τε- μορ- φω- θης α- γα- θε. ^υ

4. δει- ξας τοις μα- θη- ταις σου την δυ- να- στει- αν σου. ^υ

5. ο- τι κοσ- μον λυ- τρου-σαι εκ πα- ρα- βα- σε- ως. ^υ

υ - παρακλητική

6. δι-ο βο- ω- μεν σοι .

7. ευ-σπλαγ- χνε Κυ-ρι- ε- σω- τον ψυ- χας η- μων :

Додаток Д-4

Стихира Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ, μεταμορφωθείς ἐν δόξῃ. Ιχος 2. Sticherarium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 160 зв.

Транскрипція з поділом на колони.

1. Ὁ ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ.

2. με- τα- μορ- φω- θεις ἐν δό- ξη Χρι- στε ο Θε- ος.

3. και υ- πο- δει- ξας τοις μα- θη- ταις σου.

4. την δο- ξαν της Θε- ο- τη- τος

5. κα- τὰ- γα- σον και η- μα- α- σος

* — Α139, φ. — Κ8271 μο κα τω βω το λ ν δ τ α μ α

6. τω φω- πι- σω- ως .
 πη- σης ε- σω- ως .
 πη- σης ε- σω- ως .

7. και ο- δη- σον .
 και ο- δη- σον .
 και ο- δη- σον .

8. εν τη τρι- βω των εν- το- λων σου .
 εν τη τρι- βω των εν- το- λων σου .
 εν τη τρι- βω των εν- το- λων σου .

9. ως μο- νο- σου και φι- λαν- θω- πο- ρος .
 ως μο- νο- σου και φι- λαν- θω- πο- ρος .
 ως μο- νο- σου και φι- λαν- θω- πο- ρος .

Додаток Д-5

Стихира Τὸ προήλιον σέλας Χριστός. Ιχος 2. Sticharium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 159 зв. – 160. Транскрипція з ПОДІЛОМ НА КОЛОНИ.

1. Το προ- η λι- ον σε- λας χρι- στος σω- μα- τι- κως ε- πι της γης πε- ρι- πο- λευ- σός •

2. και πριν του σταυ- ρου α- παν- τα της φρικ- τη- η- ης •

3. οι- κο- νο- μι- ας τε- λε- ε- σας θε- ο- πρε- πος •

4. ση- με- ρον εν θα- βερ τω ο- ρει •

5. μου- στι- κως της τρι- α- δος τον υ- πο- δει- κνυ- σι •

11. χρίστου
 ε- εμ- φαι- αι- αι- νων.
 του αρ- χε- τυ- που καλ- λους την ευ- πρε- πει- αν.

12. και του- την ουχ ο- 'λο- κλη- ρον.
 το μεν πλη- ρο- φο- ρων αυ- τους
 α- να και φει- δο- με- νος.

13. και του- την ουχ ο- 'λο- κλη- ρον.
 το μεν πλη- ρο- φο- ρων αυ- τους

14. α- να και φει- δο- με- νος.
 το μεν πλη- ρο- φο- ρων αυ- τους

15. α- να και φει- δο- με- νος.
 το μεν πλη- ρο- φο- ρων αυ- τους

φ. 159 α-β

16. μη- πος συν τη ο- ρα- σει και το ζειν α- πο- λε- σω- σιν.

Handwritten annotations: Above the staff, there are various musical symbols including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several rhythmic markings such as '2/2', '3/4', and '3/8'. There are also some handwritten letters and symbols like 'α β γ' and 'π γ'.

17. αλλ ως η- δυ- ναν- το χω- ρι- ει- ει- ν.

Handwritten annotations: Similar to staff 16, it features a treble clef, a key signature of one sharp, and rhythmic markings like '3/4' and '3/8'. There are also some handwritten letters and symbols like 'α β γ' and 'π γ'.

φ. 160 α

18. τος σω- μα- τι- κος ο- φθαλ- μος πε- ρι- ρον- τες.

Handwritten annotations: Includes a treble clef, a key signature of one sharp, and rhythmic markings like '3/4' and '3/8'. There are also some handwritten letters and symbols like 'α β γ' and 'π γ'.

19. και προ- φη- των τους α- κραι- μο- νας.

Handwritten annotations: Features a treble clef, a key signature of one sharp, and rhythmic markings like '3/4' and '3/8'. There are also some handwritten letters and symbols like 'α β γ' and 'π γ'.

20. μο- υ- σην και η- λι- αν η- νε- γκα- τοσ

Handwritten annotations: Includes a treble clef, a key signature of one sharp, and rhythmic markings like '3/4' and '3/8'. There are also some handwritten letters and symbols like 'α β γ' and 'π γ'.

21. α- να- λο- γας μαρ- τυ- ρουν- τας αυ- του την θε- ση- τα:

22. και ο- τι αυ- τος ε- σσι:

23. το α- λη- θι- νο- ο- ον:

24. της πα- τρι- κης,

25. ου- σι- ας α- παυ- γασ- μα:

~ - κούλισμα

26. ο κυ- ρι- ευ- ζων- των και νε- κρων •

27. δι-

28. και νε- φε- λη και- θα- περ σκη- νη πε- ρι- ε- σθεν αυ- τους •

29. και φω- νη- η- η •

30. α- νο- ω- θε- ε- εν •

~ - κτίσιμα Ζ - σόννημα

31. του πα- τρος εκ της νε- φε- λης .

32. η- χθη- κως προς- μαρ- τυ- ρου- σα και λε- γου- σα .

33. ου- τος ε- στιν ον α- ρευ- στως

34. εκ γα- στρος προ ε- ωσ- φο- ρου ε- γεν- νη- σα .

35. υι- ος ο α- γα- πη- τος μου

36.
 ΟΝ Α- ΠΕ- ΣΤΕΙ- ΛΑ ΣΩ- ΣΑΙ.

37.
 ΤΟΥΣ ΕΙΣ ΠΑ- ΤΕ- ΡΑ ΚΑΙ ΥΙ- ΟΝ ΚΑΙ ΠΝΕΥ- ΜΑ Α- ΓΙ- ΟΝ ΒΑ- ΠΤΙ- ΖΟ- ΜΕ- ΝΟΥ- ΟΥΣ.

38.
 ΚΑΙ Ο- ΜΟ- ΛΟ- ΓΟΥΝ- ΤΑΣ ΠΙ- ΣΤΩΣ ΩΣ Α- ΔΙ- ΑΙ- ΡΕ- ΤΟΝ Ε- ΣΤΙΝ.

39.
 ΕΝ ΤΟ ΚΡΑ- ΤΟΣ ΤΗΣ ΘΕ- Ο- ΤΗ- ΤΟΣ ΑΥ- ΤΟΥ Α- ΚΟΥ- Ε- ΤΕ.

40.
 ΑΥ- ΤΟΣ ΟΥΝ ΦΙ- ΛΑΝ- ΘΡΩ- ΠΕ ΧΡΙ- ΣΤΕ Ο ΘΕ- ΟΣ.

ΘΕΣ ΚΑΙ ΔΙΟΘΕΣ

41. και η- μας κα- τω- γα- σον ,

42. εν τω φω- τι- 1- 1-

43. της α- προ- σι- του δο- ξης .

44. και α- ξι- ους α- να- δει- ξον κλη- ρο- νο- μους .

45. της α- τε- λευ- τη- του βα- σι- λει- ας σου ως υ- πε- ρα- γα- θος :

Додаток Д-6

Стихира Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ. Ιχος 1. Sticharium ambrosianum 139

(середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 158 зв. Транскрипція з поділом на КОЛОНИ.

A. 139, f 158v

1. Ο πα-λαι τῷ Μω-σει συλ-λα-λη-σας.

2. ε-πι-του ο-ο-ρους Σι-να δια-συμ-βο-λων.

3. Ε-γω ει-μι λε-ε-γων ο-ων.

4. ε-ση-με-ρον ε-πο-ρος θα-βωρ.

5. με-τα-μορ-φο-θεις ε-πι-των μα-θη-των.

— εἰς ἄν κλίσμα

6. ε-δει-ξε-ε το αρ-χε-τυ-πον καλ-λος της ει-κο-ο-νος .

7. εν ε-αυ-τω την αν-θρω-πι-ι-νην α-να-λα-βου-σαν ου-σι-αν .

8. και της κοι-αυ-της χα-ρι-τος μαρ-τυ-ρας πα-ρα-στη-σα-με-νο-ος .

9. Μω-ϋ-σην και Η-λι-αν κοι-νω-νους ε-ποι-ει-το της ευ-φο-ρο-συ-νης

f. 15gr

10. προ-μη-νου-ο-ν-τας την εν-δο-ξον δια Σταυ-ρου και σω-τη-ρι-ον Α-να-στα-σιν :-

~ = -3
 ~ = -2
 ~ = +2
 ~ = +2+1
 ~ - σιγαιον (ισομιον)

Додаток Д-7

Стихира Τὴν σὴν τοῦ μονογενοῦς Υἱοῦ. Ἰχος 1. Sticharium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 159. Транскрипція з поділом на КОЛОНИ.

>

1. Τὴν σὴν ἡ τὴν.

2. τοῦ μο- νο- γε- νους Υἱου- ου Προ- ο- ρω- με- νος .

3. εν Πνευ- μα- τι δι- α σαρ- κος προς αν- θρω- πους ε- πι- δη- μι- αν .

4. ο θε- ο- πα- τωρ Δα- βιδ, ο υἱος πα- τρος ευ- φρο- συ- νην συγ- κα- λει- ται την κτι- σιν .

5. πορ- ρω- θεν προς ευ- φρο- συ- νην κτι- σιν .

The image shows a musical score with five systems of staves. Each system contains a staff with a treble clef and a series of notes. The notes are connected by lines, and there are various musical symbols above them, including a 'g' with a 'T' above it, and a 'g' with a 'T' and a 'g' below it. The lyrics are in Greek and are written below the staves. The score is divided into five systems, each starting with a number (1-5). The lyrics are: 1. Τὴν σὴν ἡ τὴν. 2. τοῦ μο- νο- γε- νους Υἱου- ου Προ- ο- ρω- με- νος . 3. εν Πνευ- μα- τι δι- α σαρ- κος προς αν- θρω- πους ε- πι- δη- μι- αν . 4. ο θε- ο- πα- τωρ Δα- βιδ, ο υἱος πα- τρος ευ- φρο- συ- νην συγ- κα- λει- ται την κτι- σιν . 5. πορ- ρω- θεν προς ευ- φρο- συ- νην κτι- σιν .

6. και προ- φη- τι- κως α- να- κρα- α- ζει. $\lambda'' \text{ g}$

7. Θα- βωρ και Ερ- μων εν τω βα-σι- λε- υς σου α- γαλ- λι- σον- ται. g

8. ε- ν- του- τω γαρ ε- πι- βασ- τω ο- ρει Σω- τηρ. g

9. με- τα των μα-θη- των σου z z

10. την α- μαρ-το-θει- σαν εν Α- δαμ- φου- σιν $\lambda'' \text{ g}$

διὰ
 ἡμῶν
 ἵνα

11. με- τὰ μορ- φω- θεις ἅ- πα- στρα- ψαι πα- λιν ποι- ἡ- κας.

12. με- τὰ στοι- χει- ω- σας ἅ- πα- τη- ἡ- ἴν.

13. εἰς τὴν ση- ἴν της θε- ο- τη- τος.

ἀνεπίκριτον

14. δο- ξαν τε- ξ και λαμ- προ- τη- τα.

15. δι- ο βο- ω- μεν σοι.

2 - λύσιμα - Θεματισμός

Додаток Д-8

Стихира Τὸ ἄσχετον τῆς σῆς φωτοχυσίας. Ίχος 1. Sticherarium ambrosianum 139
(середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 159 – 159 зв. Транскрипція з
ПОДІЛОМ НА КОЛОНИ.

The image displays a musical score for a Sticherarium, consisting of five staves of notation. Each staff contains a line of Greek text and a corresponding line of musical notation. The notation is a form of medieval neumes, with some characters resembling modern musical notes and others being more abstract symbols. The lyrics are written in Greek, and the musical notation is arranged in a way that suggests a specific melodic line. The score is presented in a vertical orientation, with the staves numbered 1 through 5 from top to bottom.

1. Το α-σχε-τον του φω-τι-σας
 2. και α-προ-σι-του θε-ου
 3. θε-α-σα-με-νοι τον ο-πι-λως
 4. ε-πι-του ο-ρουσ
 5. της με-τα-μορ-φο-σας

6. α- ναρ- χε Χρι- στε •

7. την θει- αν ηλ- ω- θη- σαν εκ- στα- σιν •

8. και νε- φε- ε- λη πε- ρι- λαμ- φθεν- τες φω- τει- νη •

f. 159 v

9. φω- νη- η- ης η- κου- ον πα- ρι- κης

10. βε- βαι- ου- σης το μω- σθη- ρι- ον της εν- αν- θρω- πη- σε- ως •

— — — Θεμελιώδης

11. ο-πi εις υ-παρ-χεις και με-τα σαρ-κω-σιν

12. Υι-ος ος μο-νο-γε-νης

13. και σω-τηρ του κοσ-μου :-

Додаток Д-9

Стихира Πέτρῳ καὶ Ἰακώβῳ καὶ, Ἰωάννῃ. Ἰχος πλ. 2. Sticharium ambrosianum 139 (середньовізантійська нотація 1341 р.), арк. 162 зв. – 163. Транскрипція з ПОДІЛОМ НА КОЛОНИ.

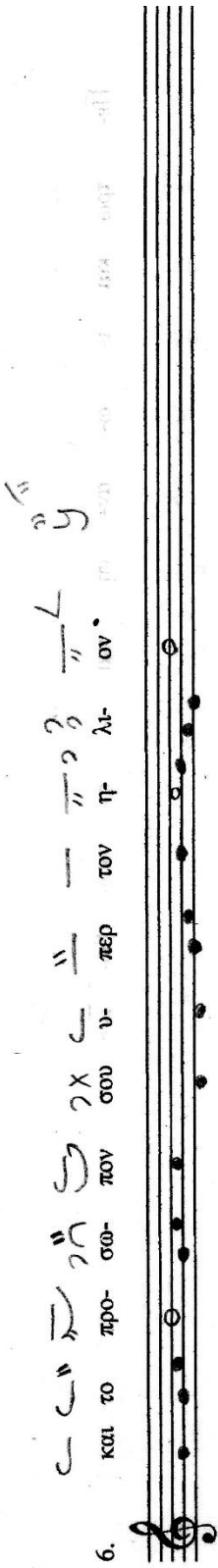
1. Πέ- τρω και ι- ω- αν- νη και ι- α- κω- βω- ω•

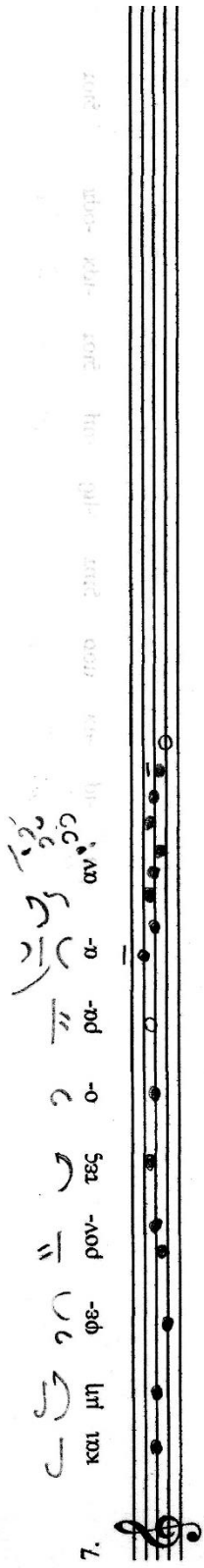
2. τοις προ- κρι- τοις μα- θη- ταις σου εν τω ο- ρει τω θα- βωρ•

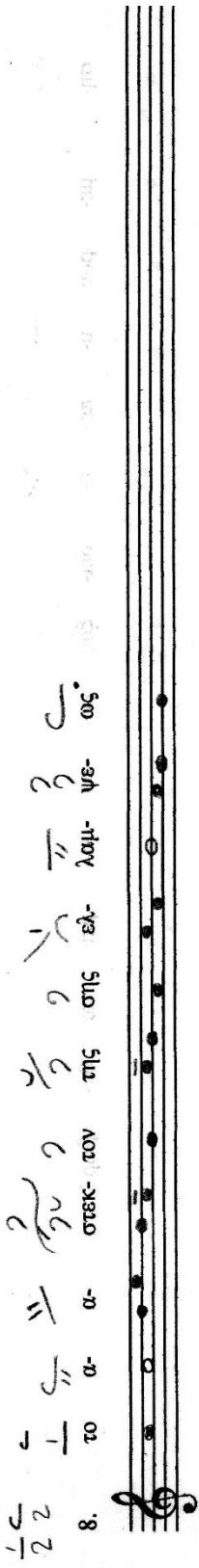
3. ση- πην δο- ξαν της θε- ι- κης σου μορ- φης•

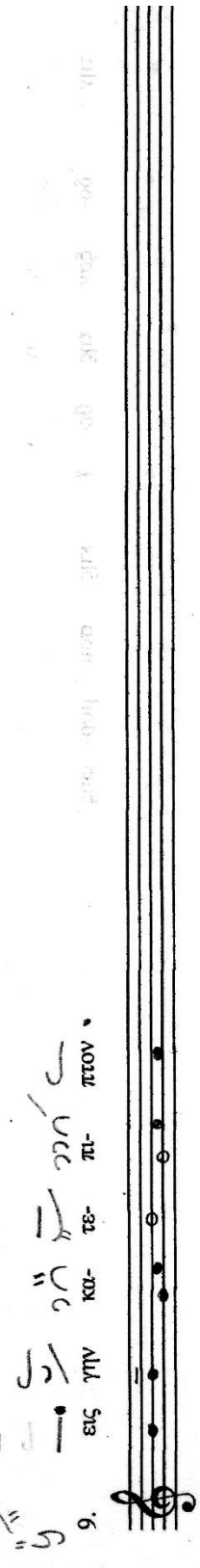
4. ε- ε- βλε- πον γαρ τα ι- μα- τι- α σου α- στρα- ψαν- τα ως το φως•


5. φως•

6. και το προ-σα-πον σου υ-περ τον η-λι-ον.


7. και μη φε-ρον-τες ο-ρα-α-νι-α αν-τι-στοι-χου-με-ντα


8. το α-α-σσεκ-τον της σης ελ-λατι-ψε-ως


9. εις την και-τε-πι-που


10. μη-δο-λος α-τε-νι-σαι-σχο-ον-τες


f. 163 r

11. φω- νης δε τη- κου- ον μαρ- τυ- ρου- σης α- να- θεν

12. ου- τος ε- σταν ο υι- ος μου ο α- να- πη- τος

13. ο ελ- θων εις τον κοσ- μον

14. σω- σαι τον αν- θρω- πον ;

Додаток Е

Стихира Протυπών την Άνάστασιν την σήν, Χριστέ ό Θεός. Ιχος πλ. 2 (ново-византийська семіογραφία). Δοξαστάρον συντομόν. Πέτρου Πελοπονησίου. Βουκου-ρέστι 1820. Транснотация зі структурним, метричним та ладо-інтонацій-ним аналізом.

«Протυπών την Άνάστασιν την σήν, Χριστέ ό Θεός...», Ήχος πλ.β', Πα

1. a

Προ - τυ - πων την Α - να - α - στα - σι - ιν την ση - η - ην Χρι - στε - ε ο - ο Θε - ε - ε - ος

2. b

το - τε - ε πα - α - α - ρα - α - α - λαμ - βα - α - α - νεις

3. c

τους τρεις σου μα - α - θη - η - τας

4. d

Πε - ε - ε - ε - ε - ε - τρον

5. e

και Ι - α - α - κω - ω - βο - ον και - αι - αι Ι - Ι - Ι - ω - ω - α - α - αν - νην

6. f

εν τω Θα - βω - ω - ωρ α - α - νε - ε - ελ - θων

7. ε'

Δι

Σου δε Σω - τη - ηρ με - ε - τα - α - α - μο - ο - ορ - φου - με - ε - ε - νου

u

8. g

το Θα - βω - ρι - ον ο - ο - ρο - ο - ος v'

u

9. h

φω - τι - ι - ι - ι - ε - ε - σκε - ε - ε - ε - ε - ε - ε - πτε - ε - σκε - ε - πτε - ε - το v

v

10. i

Οι μα - θη - ται σου Λο - ο - γε Δ

Δ

11. j

ε - ερ - ρι - ι - ψα - α - α - αν ε - α - αυ - τους Nη

Nη

12. k

εν τω ε - δα - α - φει τη - η - η - ης υις Δ

u2

13. l

μη φε - ρο - ον - τες ο - ο - ραν Δι

14. m

την α - θε - ε - ε - α - α - α - α - το - ον μο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ρ - φην

15. e''

Αγ - γε - ε - λοι - οι - οι δι - ι - ι - η - η - κο - ο - ο - ο - νουν Δι

16. n

φο - βω - ω - ω - ω και - αι τρο - ο και τρο - ο - ο - ο - μω Δι

17. o

ου - ρα - νοι - οι - οι ε - ε - φρι - ι - ξα - αν Δι

18. p

γη - η ε - τρο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - ο - μα - ξεν Δι

19. l'

ο - ρων - τε - ες ε - πι - ι ης Δι

20. q

της δο - ξη - ης τον Κυ - υ - υ - ρι - ι - ι - ι - ο - ο - ο - ο - ν Δι

«Προτυπὼν τὴν Ανάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός,...», Νῆχος πλ.β', Πα

| Ρεζομὸς ἐπιπέδου | Структурний і метричний аналіз (δομική και μετρική ἀνάλυση) | | | | | Λαδωὶ καὶ синтаксичний аналіз (τροπική και συντακτική ἀνάλυση) | | | | | |
|---|---|-----------------|--|---|----------------|--|------------------------------------|------------------------|--------|---|--|
| | Περίοδος (περίοδος) | Στίχοι (στίχοι) | Τекстовὴ καὶ μουσικὴ (κῶλα, λεκτικά και μουσικά) | Текст з розділовими знаками (на основі тексту, що поданий в Мηναιὼν Αυγουστὸν σ.82-83) з позначенням наголошених та ненаголошених складів | Κύριος ἀριθμὸς | | Ἦχος Γλας | Καденції (καταλήξεις) | | Музичні фрази, мелодичні лінії та звороти | |
| | | | | | С κ л а д и | Χ ρ. π ρ. | | Μαρτίρι та опорні тони | Вид | | |
| Χριστὸς з учнями виходить на гору Ἴβωρος | I.a | A. | 1. | Προτυπὼν τὴν Ανάστασιν τὴν σὴν, Χριστὲ ὁ Θεός, | 15 | 27 | μεικτή κλίμακα (змішаний звукоряд) | π ρ | дов. | a | |
| | | B. | 2. | τότε παραλαμβάνεις | 7 | 13,5 | | Δ ρ | недов. | b | |
| | | | 3. | τοὺς τρεῖς σου μαθητάς, | 6 | 10,5 | | Κε | недов. | c | |
| | | Γ. | 4. | Πέτρον | 2 | 6 | | Δι | недов. | d | |
| | | | 5. | καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην, | 10 | 20 | | Δ ρ | недов. | e | |
| | | | 6. | ἐν τῷ Θαβώρ ἀνεληθῶν. | 7 | 13 | | Δι | недов. | f | |
| Момент Преображення ГІХ. Гімнограф акцентує на зміну – «таворська гора вкрилася світлом», а також реакцію учнів на цю зміну | I.б | Δ. | 7. | Σοὺ δὲ Σωτῆρ μεταμορφουμένου, | 10 | 19 | → πλ.δ' | Δι | недов. | e' | |
| | | E. | 8. | τὸ Θαβώριον ὄρος | 7 | 12 | | ν' ρ | дов. | g | |
| | | | 9. | φωτὶ ἐσκέπετο. | 6 | 19 | | π | дов. | h | |
| | | ΣΤ. | 10. | Οἱ Μαθηταὶ σου Λόγε, | 7 | 11 | | Δ ρ | недов. | i | |
| | | | 11. | ἐξόριζαν ἑαυτοὺς | 6 | 14 | | Νη | недов. | j | |
| | | | 12. | ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς, | 7 | 13 | | Δ | недов. | k | |
| | | Z. | 13. | μὴ φέροντες ὄραν, | 6 | 11 | | Δι | недов. | l | |
| | | | 14. | τὴν ἀθέατον μορφήν. | 7 | 21 | | π | дов. | m | |
| Участь ангелів в цьому таїнстві-служить, а вселенна (небо и земля) подібно учням, приклоняється пред Богом Сином | II. | H. | 15. | Ἄγγελοι διηκόνουν | 7 | 16 | → πλ.β' | Δι | недов. | e'' | |
| | | | 16. | φόβῳ καὶ τρόμῳ, | 5 | 18 | | π | дов. | n | |
| | | Θ. | 17. | οὐρανοὶ ἐφριξαν, | 6 | 13 | | Δι | недов. | o | |
| | | | 18. | γῆ ἐτρόμαξεν, | 5 | 14 | | π | дов. | p | |
| | | I. | 19. | ὄρωντες ἐπὶ γῆς, | 6 | 10,5 | | Δι | недов. | r' | |
| | | | 20. | τῆς δόξης τὸν Κύριον. | 7 | 23,5 | | Δι | завер. | q | |

Додаток Є

Стихира Провобразъла во крѣнїє. Глас 6. Ирмологїон любачівський 1674 р. (рукопис).

Львівський історичний музей. Рук. 103 (арк. 341 зв. – 342). Транскрипція зі структурним, метричним та ладо-інтонаційним аналізом.

Муца. А҃в҃ста, хо ѿ. А҃нь.

нѣ н ѿ ѿ ко хъ иже та ко хл сі ѿ нї ѿ, аи
ца тво е го не теръ пѣще: и хѣ ло ры тво и
нѣ на ли це ре ан по кра хл хъ сѣ: ѿ нѣ го ѿ деръ жи ми
ѿ да хъ сѣ: хн да ще мо се ѿ и ѿ ли го, ѿго ли
ца сло ко то, хо ѿ ца при клячи си те гѣ: и гѣ
ѿ ѿ ца хѣ ди те ѿко кляче гла го лющїи: еи е
снѣ мо коулю хлѣ наѣ: ѿ не же блго пѣ хо ли
то го по слѣ ша те; иже да ра е мироки ке ли го
мать: **П**о ѿ хрѣ хъ ѿ бо екре се нї е ѿко е дрте
ѿ же, ѿ гла ко ѿ три ско ѿ ѿ те ни ки, Пе ѿра

Сла: Г҃ниѣ:
Глас: ѿ. ѿ. ѿ.
и Пон. У.

Прѣскраченіи Трѣтѣ:

Трѣтѣ 342

Ѳако ка Ѳа на, на Ѳа ко хо те: Го хѣ

Хѣ про Ѳ кра хѣ е мѣ, Ѳа хор ска ѡ го ра

(кѣ го са по кры, ѡ те ни ца Ѳко и сло же, по кѣр го

ша се ке до ад на хѣ ли: Не Ѳѣр па

ше хѣ ти не ки ди ма го. хѣ ка, Ѳн ге ли сѣ та

хѣ сѣра хѣ и хѣ пе го: Не ке са ѡ ко ѡ ша са

и хѣ ло ко сѣре не Ѳа, хѣ ца пи на го

хѣ: Ѳа каи Го шо да.

Прѣскраченіи Трѣтѣ: хѣ ко хѣ де на го ра Ѳанто: и

Напѣтїи:
Сла. Трѣтѣ:
Е.

«Πρωβραζιλια κοκρηνιε τκοε, χριτε βνε», Γλας 5

1. a

Προ - ω - βρα - ζιλ - ια - κο - κρη - νιε - τκο - ε - χρι - τε - βνε, D



2. b

το - γλα - πο - λι - τς E




3. c

την εκο - λη - υ - γε - νη - κη, D



4. d

Πε - τηλ D



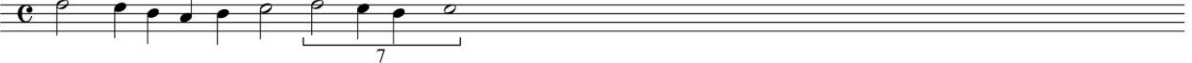
5. e

Ι - α - κω - να Ι - ω - αν - να, D



6. f

να ,,, κωρζ κοζ σελζ: D



7. e'

То - бѣ же про - ш - ери - зѣ - е - мѣ, C

8. g

„А - вѣ - ека - ѿ го - ра D

9. h

вѣ - томъ еѿ по - кры: A

10. i

Ѹ - че - ни - цѣ Тво - ѣ еѿ - ве, A

11. g

по - вер - го - ша се - бѣ D

12. h

ѿ - ѿ на зем - ли: A

13. j
 HE TEP - PA - TSE ZRUK - CHH A

14. l
 HE - BH - LH - MA - RW ZRA - KA, D

15. m
 LH - GE - LH EL - ZH - LH E

16. l'
 STRA - CHOMZ H TREF - PE - TOMZ: D

17. i
 HE - KE - LA - UKO - A - SHH - LA, A

18. n
 I ZEM - LA KO - STRE - PE - TA E

19. o
 ZRA - CHH HA SO - - - - -
 - - - - - KFA, F

20. p
 MA - BY TO - MO - MA D

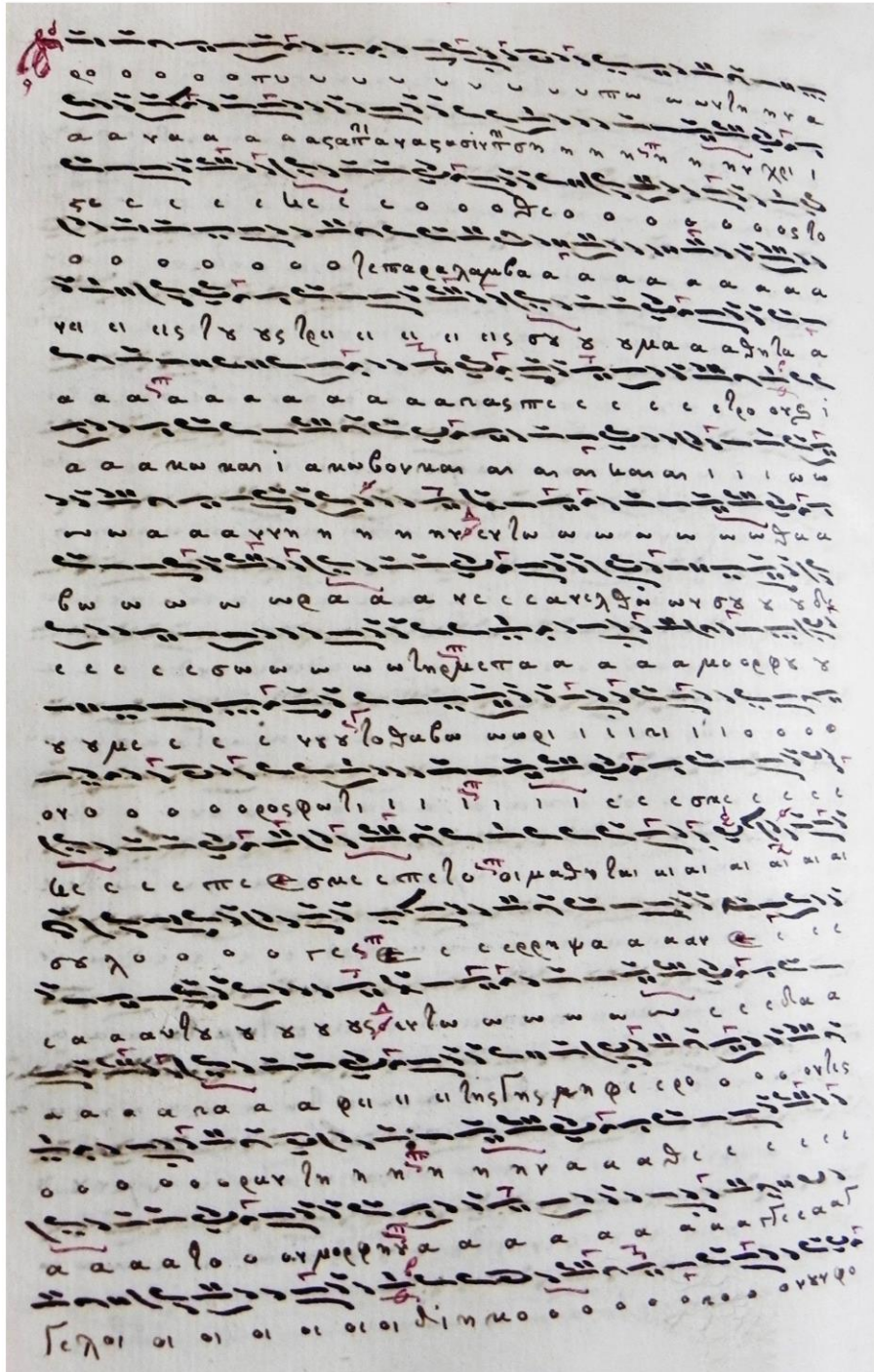
«Πρωεβραζυλα κοικρη̂νε τ'κοε̂, χ'ρη̂τε̂ κ'βε̂», Глас 6

| Резюме змісту | Структурний і метричний аналіз (δομική και μετρική ανάλυση) | | | | | Ладовий та синтаксичний аналіз (τροπική και συντακτική ανάλυση) | | | | | |
|--|---|-----------------|---|--|-----------------------|---|-----------|-----------------------|-----|---|--|
| | Періоди (περίοδοι) | Стишки (στίχοι) | Текстові та муз. рядки (κώδικα λεκτικά και μουσικά) | Текст з розділовими знаками (на основі тексту, що поданий в Анфологоні 1694 року) з позначенням наголошених та ненаголошених складів | Кількість | | Ήχος Глас | Каденції (καταλήξεις) | | Музичні фрази, мелодичні лінії та звороти | |
| | | | | | Ск. ла. ди. | Хр. п. р. | | Опорні тони | Вид | | |
| Христос з учнями виходить на гору Табор | I.a | A. | 1. | Πρωεβραζυλα κοικρη̂νε τ'κοε̂, χ'ρη̂τε̂ κ'βε̂, ° | 16 | 40 | 5: | d | | a | |
| | | B. | 2. | τογλα̂ πο̂ντ'α | 4 | 10 | | e | | b | |
| | | | 3. | τρη̂ βωδ̂ ο̂ψ'ινικη̂, ° | 7 | 18 | | d | | c | |
| | | | 4. | Πετ'ρα̂ | 2 | 20 | | d | | d | |
| | | Г. | 5. | η̂ Ιακωβ̂ η̂ Ιω̂αημ,η̂ | 10 | 22 | | d | | e | |
| | | | 6. | на Δαβυ̂ρα̂ возшѣдѣ:° | 5 | 16 | | d | | f | |
| Момент Преображення ГНХ. Гимнограф акцентує на зміні – «таворська гора відкрилася світлом», а також реакцією учнів на цю зміну | I.б | Δ. | 7. | Τοε̂κ̂ же̂ πρωεβραζυδ̂εμδ̂, | 9 | 20 | a | | e' | | |
| | | | E. | 8. | Δαβυ̂ρικα̂ гор̂η̂ | 6 | 26 | d | | g | |
| | | | | 9. | εβ̂ε̂τομ̂α̂ πο̂κ'ρη̂* | 4 | 16 | a | | h | |
| | | ΣΤ. | 10. | ο̂ψ'ινικη̂ Τ'κοη̂, ε̂λο̂βε̂, | 8 | 16 | a | | i | | |
| | | | 11. | πο̂βε̂ρ'ο̂ση̂ ε̂βε̂ | 6 | 26 | d | | g | | |
| | | | 12. | δ̂ο̂λδ̂ на̂ з'εμ̂αι̂: | 5 | 16 | a | | h | | |
| | | Ζ. | 13. | не̂ τ'ε̂ρ'πα̂τ'ε̂ з'ρ̂ε̂τ'η̂ | 6 | 14 | a | | j | | |
| | | | 14. | νεβ̂ι̂δα̂μα̂γ'ω̂ з'ρ̂α̂κ'α̂,* | 7 | 24 | d | | l | | |
| Участь ангелів в цьому тайнстві-службать, а вселенна (небо и земля) ,подібно учням, приклоняється пред Богом Сином | II. | H. | 15. | ἄγγ'η̂ ε̂λ̂ξ'α̂ν'τ'α̂ | 6 | 18 | e | | m | | |
| | | | 16. | ε̂τ'ρα̂χο̂μ'α̂ η̂ τ'ρ̂ε̂πε̂το̂μ'α̂:* | 6 | 24 | d | | l' | | |
| | | Θ. | 17. | η̂β̂ε̂λ̂ ο̂ψ'ε̂ο̂δ̂η̂ση̂, | 8 | 16 | a | | i | | |
| | | | 18. | з'εμ̂α̂ κο̂τ'τ'ρε̂πε̂τ'α̂.* | 6 | 18 | e | | n | | |
| | | I. | 19. | β̂η̂δα̂τ'ε̂ на̂ σο̂β̂η̂, | 6 | 96 | d | | o | | |
| 20. | Ο̂μ̂α̂ς η̂ Γ̂λα̂ | 5 | 23 | d | | p | | | | | |

Додаток Ж

Стихира Протυλῶν τὴν Ἀνάστασιν. Ιχος пл. 2. Ретроспективний аналіз грецького та слов'янського наславника у порівнянні з екзегезою Хурмузія (рук. ЕВЕ – МПТ 709). Транскрипція з поділом на кóлони.

рук. ЕВЕ – МПТ 709, арк. 235 зв – 237



Handwritten musical notation on a page, featuring a series of staves with rhythmic patterns and Greek letters. The notation is written in black ink, with some red ink used for accents and markings. The text is written in a cursive style, typical of medieval manuscripts. The page contains approximately 20 lines of notation, with some lines starting with large, decorative initial letters. The overall appearance is that of a musical score or a liturgical text with musical accompaniment.

Key features of the notation include:

- Staves of rhythmic patterns, often consisting of vertical lines and dots.
- Large, stylized initial letters at the beginning of some lines.
- Red ink used for accents, such as slanted lines above or below notes.
- Occasional Greek letters interspersed within the notation.

The page is oriented vertically, with the text running from top to bottom. The handwriting is dense and fills most of the page.

1α

Κείμενο: Μηνάϊον Αργυρόστον

Παλαίον

1. [πβ, Coislun] Vi 136, φ. 163r

2. [μβ, πλήρως εξελεγμένη] A 139, φ. 162v

3. Μετροφωνιά
μετροφωνιά

4. Παραλλαγή
μετροφωνιά

5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου ΜΠΤ - 709, φ. 235v

78

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written in Greek. The vocal line starts with a fermata over the first note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Κείμενο: Μηνάτων Αυγούστου
Παλατιών
 1. [Τβ, Coislain] VI 136, φ. 163r
 2. [μβ, πλήρως εξελαγμένη]
 A 139, φ. 162v

5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ. 235v

Handwritten musical score for the second system. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The lyrics are written in Greek. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

κ. 8

Κείμενο: Μηνάτων Αυγούστου
Παλατιών
 1. [Τβ, Coislain] VI 136, φ. 163r
 2. [μβ, πλήρως εξελαγμένη]
 A 139, φ. 162v

5. [νβ] Εξήγηση Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ. 235v

Κείμενο: Μηνάτιον Αυγούστου
Παλατιόν
 1. [πβ, Coisim] Vi 136, φ. 163r

2. [μβ, πλήρωος εξελγμένη] φ 5
 A 139, φ. 162v

κ.15α

κ.15β

κ.16

κ.17α

κ.17β

κ.18

5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ.235v

5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ.235v

5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ.235v

5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ.235v

5. [νβ] Εξήγησι Χουρμουζίου
 ΜΠΠ - 709, φ.235v

κ. 19

Ωνι - Διη - γων / ρωνι

Εξήγηση Χουριμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ. 235ν

Κείμενο: Μηναίων Αυγούστου

Παλιόν

1. [πβ, Coislín] Vi 136, φ. 163r

2. [μβ, πλήρωσ εξελεγμένη]
A 139, φ. 162v

Εξήγηση Χουριμουζίου

Εξήγηση Χουριμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ. 235ν

Εξήγηση Χουριμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ. 235ν

5. [νβ] Εξήγηση Χουριμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ. 235ν

5. [νβ] Εξήγηση Χουριμουζίου
ΜΠΤ - 709, φ. 235ν

Додаток 3

Калофонічна стихира Протυπῶν τὴν Ἀνάστασιν. Ιχος πλ. 2.

Додаток 3-1

Стихирар рук. Вλατάδων 46, арк. 333 зв.– 334. та Матиматаріон Хурмузія

Хартофілакса рук. ΕΒΕ –ΜΠΤ 732. Транскрипція з елементами структурного та ритмічного аналізу

1. Рук. Вλατάδων 46 (XVI ст.) [λ π υ ε ζ α ω]

2. Рук. ΕΒΕ-ΜΠΤ 732 Матиматаріон (Μαθηματάριον) - екзигеза Хурмузія ['Ηχος λ π υ ε ζ α ω]

арк. 333 зв.

το τε πα ρα

εις το ο ο ο τε ε ε πα α ρα α α α

8 4 4 8

λαμ βα

λα α α α α αμ βα

8 4

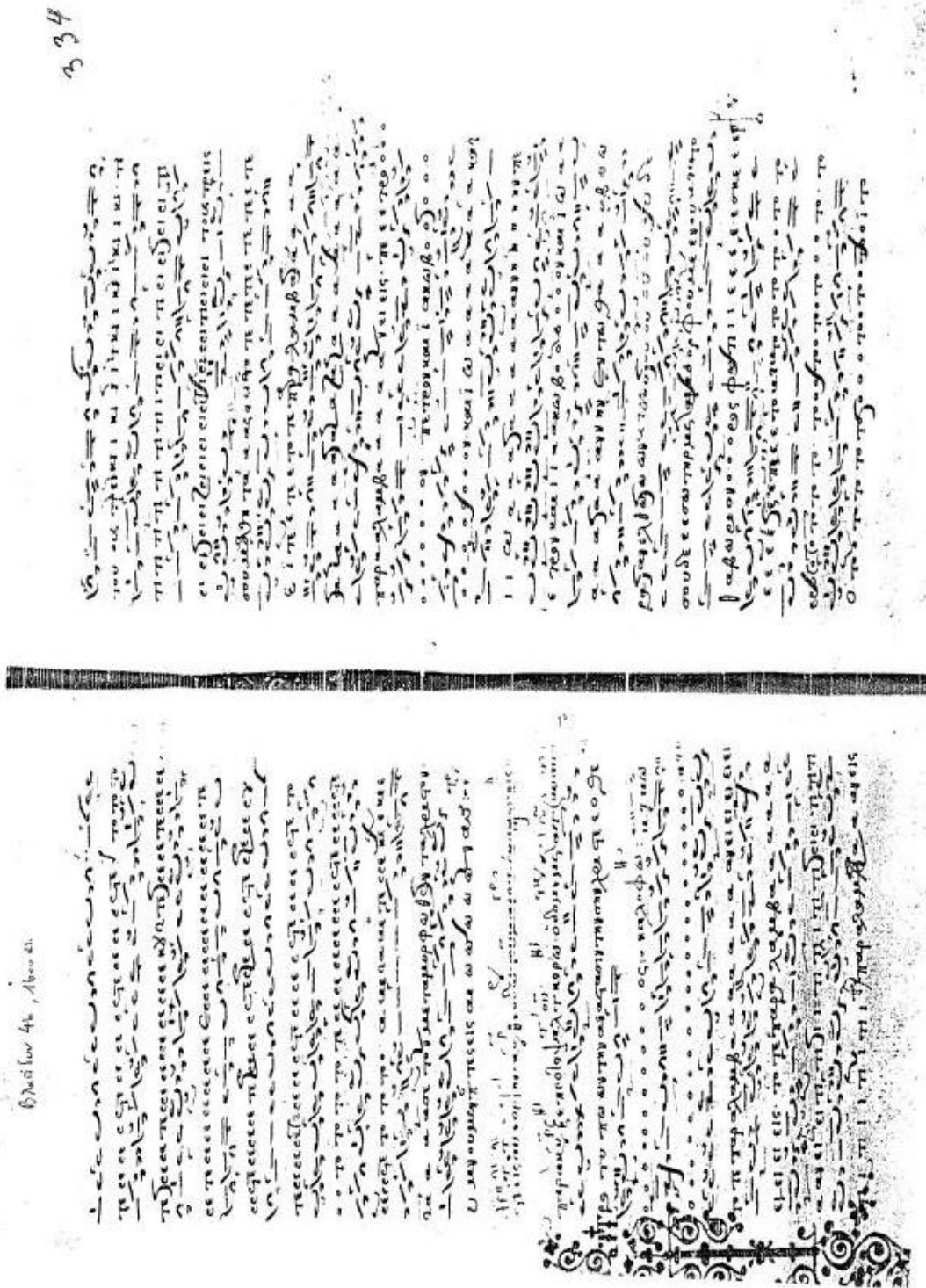
α α α α α

α α α α χα α α α α α α

4 4 4 4 4

Додаток 3-2

Великі групи знаків у калофонічній стихирі Претображення Протυπών τήν Ανάστασιν з рук. Вλατάδων 46, арк. 333 зв.– 334.



φ.333β

λ υ ς
 βαρεία, λύγισμα βαρεία
 Προ τυ πω ων την α να στα σιν Πα

1
 υε ε ε α υε ε ες

δαρτά βαρεία, κύλισμα λύγισμα καденция 3 διπλή τα απόδεσμα
 την συν Χρι στε ε ο θε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ος Κε

2
 Καλοφονία παρακλητική, κρατημουλόρον αντικένομα βαρεία βαρεία βαρεία βαρεία απορροή βαρεία απόδεσμα
 3
 υ ω ζ υ ω
 το Κε

ισότης κράτημα βαρεία ανάβασις τα διπλή
 4
 το τε πα ρα λαμ βα α α α α Κε

βαρεία, λύγισμα λύγισμα καденция 3 ανάβασις, λύγισμα τα απόδεσμα
 5
 α α νει ει ει ει ει ει ει ει εις Κε

λύγισμα
 στραγγίσματα κρούσμα κράτημα παρακλητική λύγισμα διπλή καденция 3
 6
 το τε πα ρα λαμ βα α α α α α νει Βου

IIα

έτερον, διπλή τρομικόν αντικένωμα τρομικόν

ει τι τι ι ι τι τι ι τι τι ρι ρι

Bou

7

ισότης έτερον κadenция

τι τι τι τι ι τι ι ι τι ι τι ι

Bou

8

πα ρα λαμ βα α α αν εις

Κε

παρακάλεσμα κadenция 3 κράτιμα

9

φ. 334α

βαρεία ανάβασις τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

του ους τρει κι ι

Κε

10

IIβ

τρομικοπαρακάλεσμα τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

κι ι ι κι ι κι ι κι ι κι

Κε

11

βαρεία 3 λύγισμα βαρεία βαρεία ανάβασις απόδεσμα

τι τι τι τι τι τι τι ι τι ρι ρι

Κε

12

ανάβασις τρομικόν απόδεσμα

τι ρι ρι ρι ρι

Κε

13

ανάβασις τρομικόν στρεπτόν βαρεία βαρεία ψηφιστο- παρακάλεσμα δαρτά βαρεία 3 απόδερμα

τι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ρι ι ρι τι ρι ρι ρι

Κε

βαρεία μετα οξεία δαρτά ράπισμα βαρεία, λύγισμα, απόδερμα

τους τρεις σου μα θη τα α ας

Βου

III κράτιμα διπλή βαρεία 3 λύγισμα έτερον, διπλή

το τε τε τε ε τε τε ε τε ε τε τε ε

Κε

αντικένομα βαρεία αναβασίς τρομικο- παρακάλεσμα απόδερμα

τε ε το τε πα ρα λαμ βα α α

Κε

δαρτά τρομικοπαρακάλεσμα απόδερμα δαρτά τρομικοπαρακάλεσμα εκστρεπτοπαρακάλεσμα

α α α α α α α α α α α α

Δι

βαρεία βαρεία ψηφιστοπαρακάλεσμα δαρτά καденция 3 βαρεία τα απόδερμα

α α α α α α α α

Κε

βαρεία μετα οξεία πελαστόν, παρακλητική δαρτά έτερον καденция 3 διπλή

πα ρα α λαμ βα α α α α νει εις

Γα

Додаток I

Стихира Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ. Ἰχος 1 (нововізантійська семіографія). Μουσική κυψέλη. Πετρου Πελοποννησίου και Στεφανου Λαμπαδάριου. Αθήναις 1898.

Транскрипція з поділом на колони.

«Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ...», Ἦχος α', Πα

1. a

Ο πα - λαι τῷ Μω - σει - ει σὺλ - λα - α - λη - η - η - σας Πα

2. b

ε - πι του ο - ρους Σι - να δι - α - - α συ - υμ - βο - ο - λων r' n

3. c

ε - ε - γω ει - ει - μι λε - ε - ε - ε - ε - γω - ων ο - ο - ο Ων π q

4. d

ση - με - ρον επ' ο - ρους Θα - α - βωρ r' n

5. e

με - τα - μορ - φω - θεις ε - πι των μα - θη - η - των r' n

6. f

ε - δει - ξε το αρ - χε - τυ - πον καλ - λος τη - ης ει - ει - κο - ο - νος r' n

7. g

εν ε - σω - τῷ την αν - θρω - πι - νην α - να - λα - α - βου - ου - ου - σαν ου - σι - ι - ι - αν π q

8. h

κα της τοι - αυ - της χα - ρι - τος μαρ - τυ - ρας πα - ρα - στη - σα - - με - ε - νος (r) 9

9. i

Μω - υ - υ - ση - η - η - ην και Η - λι - ι - ι - ι - αν (p) 9

10. j

κοι - νω - νους ε - ποι - ει - το της ευ - φρο - συ - υ - υ - νης (p) 9

11. k

προ - μη - νυ - ον - τας την εν - δο - ξον δι - ι - α Στα - αυ - ρου (r) 9

12. l

και σω - τη - ρι - ο - ον Α - να - α - α - στα - α - α - α - α - σιν (p) 9

Додаток І

Стихира Πέτρῳ καὶ Ἰακώβῳ καὶ, Ἰωάννῃ. Ἰχος πλ. 2 (нововізантійська семіογραφія). Δοξαστάρων συντομόν. Πέτρου Πελοποννησίου. Βουκουρέστι 1820. Транснотація зі структурним, метричним та ладо-інтонаційним аналізом.

«Πέτρῳ καὶ Ἰωάννῃ καὶ Ἰακώβῳ...», Ἦχος πλ.β', Πα

1. a

Πε - τρω καὶ Ἰ - α - κω - βῳ καὶ Ἰ - ι - ῶ - α - α - α - αν - νῃ

2. b

τοὺς προ - κρι - ι - - τοὺς μα - θη - ταις σου Κυ - υ - ρι - ι - ι - ι - ε

3. c

ση - με - ρον υ - πε - ε - - ε - δεῖ - ει - ει - ει - ζας

4. d

εν τῷ ο - ρει - ει τῷ Θα - α - βῳρ

5. e

τὴν δο - ξαν τῆς Θε - ι - κῆ - ης σου μο - ο - ο - ο - ορ - φῆς

6. f

ε - βλε - πο - ον γὰρ τα ἰ - μα - α - α - τι - ι - α σου

14. π

μαρ - τυ - ρου - ου - σης α - α - νω - ω - ω - θεν Π

15. ο

ου - τος ε - ε - στιν ξ

16. ρ

ο Υι - ος μου ο α - α - γα - α - πη - η - η - η - τος Δε

17. ρ

ο ελ - θων εις τον κοσ - μον Δε

18. ρ

σω - ω - σαι - - - αι τον α - α - αν - θρω - - ω - ω - πον. Πα

«Πέτρω και Ιωάννη και Ιακώβω...», Ήχος πλ.β', Πα

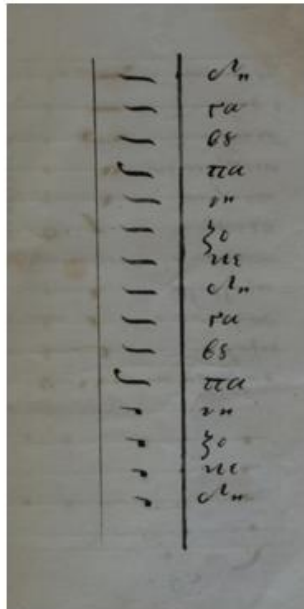
| Περίληψη περιεχομένου (резюме змісту) | Δομική και μετρική ανάλυση (структурний і метричний аналіз) | | | | | Τροπική και συντακτική ανάλυση | | | | | | |
|---------------------------------------|---|----------------|---|--|-----------------|--------------------------------|--------------------|--------------------------|-----------------------|--------|--|--|
| | Περίοδος (період) | Στίχοι (стихи) | Κώδικα λεκτικά και μουσικά (текстові та муз.ради) | Κείμενο με σημάδια στίξης (σύμφωνα με το Μηναίο Αυγούστον σ.) και με την ένδειξη τουούμενων και άτονων συλλαβών κατά την απαγγελία του κειμένου | Αρ. (кількість) | Σ υ λ λ. | Χ ρ. π ρ. | Ήχος Πλ. β' Πα | Καταλήξεις (каденції) | | Χαρακτηριστικές Θέσεις, γραμμές και μελωδικά τοξιά Характерні місця, мелодичні лінії та звороти | |
| | | | | | | | | | Μαρτ. ή φθόγγος | Είδος | | |
| | | A. | 1. | Πέτρω και Ιακώβω και, Ιωάννη, | 12 | 18 | | μεικτή κλίμακα | π ₁ | εντ. | a | |
| | | | 2. | τοίς προκρίτοις μαθηταίς σου Κύριε, | 11 | 22 | | | Δι | ατ. | b | |
| | | B. | 3. | σήμερον υπέδειξας | 7 | 14 | | | Δι | ατ. | c | |
| | | | 4. | εν τώ θρει τώ Θαβώρ, | 7 | 12 | | | Δ σ | ατ. | d | |
| | | | 5. | τήν δόξαν τής θεικής σου μορφής | 10 | 16 | | | π ₁ | εντ. | e | |
| | | Γ. | 6. | έβλεπον γάρ τά ιμάτιά σου, | 9 | 20 | | | Δ σ | ατ. | f | |
| | | | 7. | αστράψαντα ως τό φώς | 7 | 16 | | | Δ σ | ατ. | g | |
| | | Δ. | 8. | και τό πρόσωπόν σου υπέρ τόν ήλιον | 12 | 20 | | | π ₁ | εντ. | h | |
| | | E. | 9. | και μή φέροντες οράν | 7 | 12 | | | Δ σ | ατ. | i | |
| | | | 10. | τό άστεκτον τής σής ελλάμψεως, | 10 | 19 | | | Δι | ατ. | j | |
| | | ΣΤ. | 11. | εις γήν κατέπιπτον, | 6 | 15 | | | Πα | εντ. | k | |
| | | | 12. | μηδύλως ατενίσαι ισχύοντες, | 11 | 19 | | | ν σ | ατ. | l | |
| | | Z. | 13. | Φωνής γάρ ήκουον | 6 | 9 | | | Δ σ | ατ. | m | |
| | | | 14. | μαρτυρούσης άνωθεν, | 7 | 12 | | | π ₁ | εντ. | n | |
| | | H. | 15. | Ουτός εστιν | 3 | 8 | | | χ ₁ | ατ. | o | |
| | | | 16. | ο Υιός μου ο αγαπητός, | 8 | 20 | | | Δι | ατ. | p | |
| | | | 17. | ο ελθών εις τόν κόσμον | 7 | 9 | | | Δι | ατ. | q | |
| | | | 18. | σώσαι τόν άνθρωπον. | 6 | 17 | | | Πα | οριστ. | r | |

Додаток К

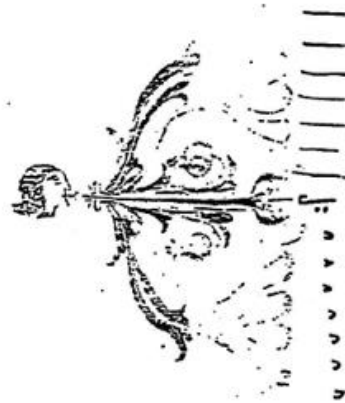
Грецький Пападик. Рукопис, що зберігається у фондах ЛНБ (НД 186).

Додаток К-1

Діаграма діатонічного звукоряду з основою на звуці Πα



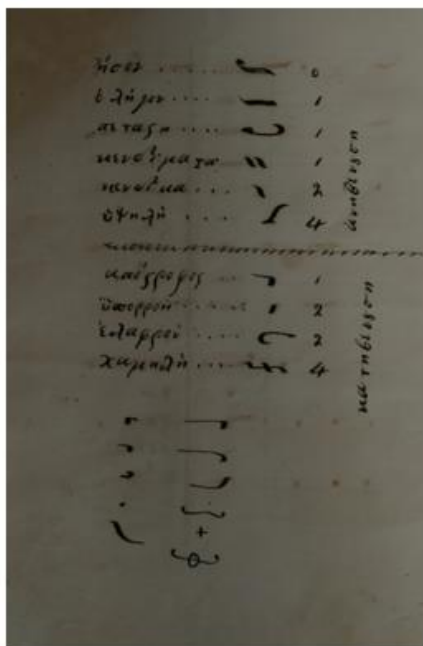
Рук. НД-186, f. 1



ΕΒΕ 968, f.176

Αλεξάντρου Μ. Παλαιογραφία, σ.31

Додаток К-2



Рук. НД-186, f. 1v

| | | |
|------------|---|-------------|
| ἴσον | ο | } Ἀυθιςον |
| ὀλίγον | α | |
| Περαστή | α | |
| Κεντήματα | α | |
| Κέντημα | β | } Κατιόντες |
| Ἵψηλή | δ | |
| Ἀπόστροφος | α | |
| Ἵποψοή | 2 | } Κατιόντες |
| Ἐλαφρόν | β | |
| Χαμηλή | δ | |

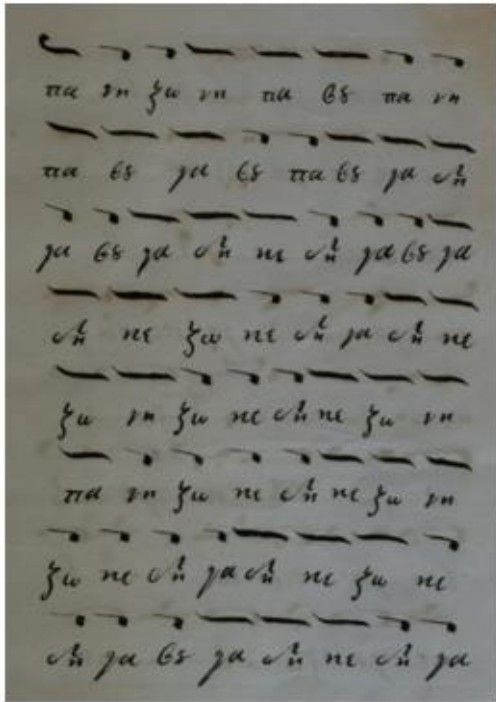
Χρिζανт "Великий музичний теоретикон".
Тергесті 1832, с.11.

| | | |
|--------|------------------|---|
| Ἄπλη | ή Βαρύτα | |
| Κλάσμα | τὸ Ὀμαλόν | — |
| Γοργόν | τὸ Ἀντικείμεμα | — |
| Ἄργον | τὸ ψηφιστόν | — |
| | τὸ Ἐτερον | — |
| | δ Σταυρός | + |
| | καὶ τὸ Ἐνδόξωνον | — |

Χρिζант "Великий музичний теоретикон",
с.53, 58.

Додаток К-3

Параллагі (сольмізація) діатонічного звукоряду

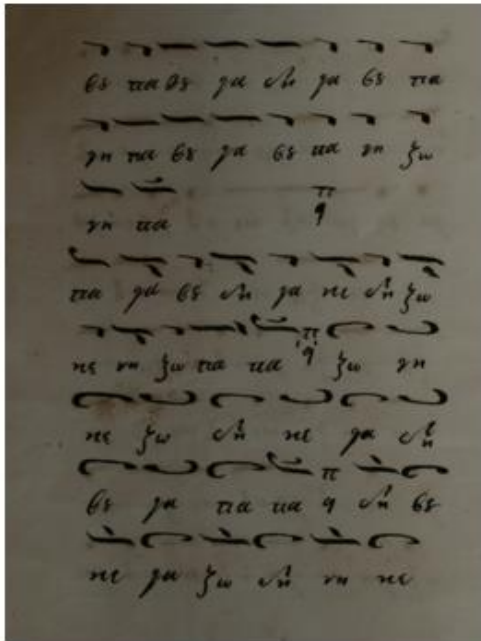


Рук. НД-186, f. 2

Ἡ κατὰ τὸ συνεχὲς Παραλλαγή τοῦ Διατονικοῦ Γένους.

π
 9 Πα νη ζω νη | πα βου πα νη | πα βου γα βου
 πα βου γα δι | γα βη γα δι | κε δι γα βη
 γα δι κε ζω | κε δι γα δι | κε ζω νη ζω
 κε δι κε ζω | νη πα νη ζω | κε δι κε ζω
 νη ζω κε δι | γα δι κε ζω | κε δι γα βου
 γα δι κε δι | γα βη πα βου | γα δι γα βη
 πα νη πα βου | γα βη πα νη | ζω νη πα 9

Хризант "Великий музичний теоретикон", с.17.



Рук. НД-186, f. 3

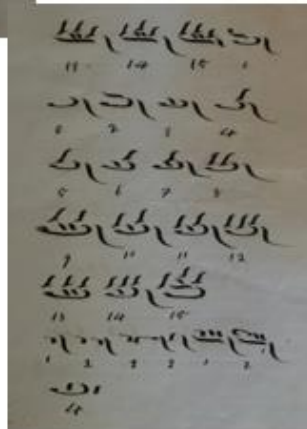
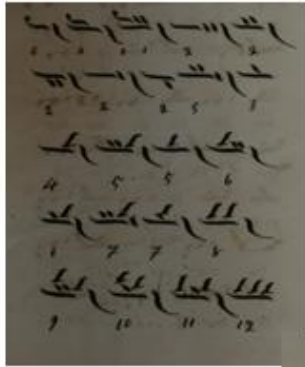
Ἡ κατὰ τὸ ὑπερβατὸν Παραλλαγή τοῦ Διατονικοῦ Γένους.

π
 9 Πα γα βη δι γα κε δι ζω κε νη ζω πα πα
 ζω νη κε ζω δι κε γα δι βη γα πα πα
 δι βου κε γα ζω δι νη κε πα πα
 κε ζω γα δι πα πα 9 κε βου ζω γα
 νη δι πα πα δι νη γα ζω βου κε
 πα πα ζω βου νη γα πα πα γα
 νη βου ζω πα πα νη βου πα πα βου
 νη πα πα πα πα πα

Хризант "Великий музичний теоретикон", с.18.

Додаток К-4

Таблиця інтервальних позначень

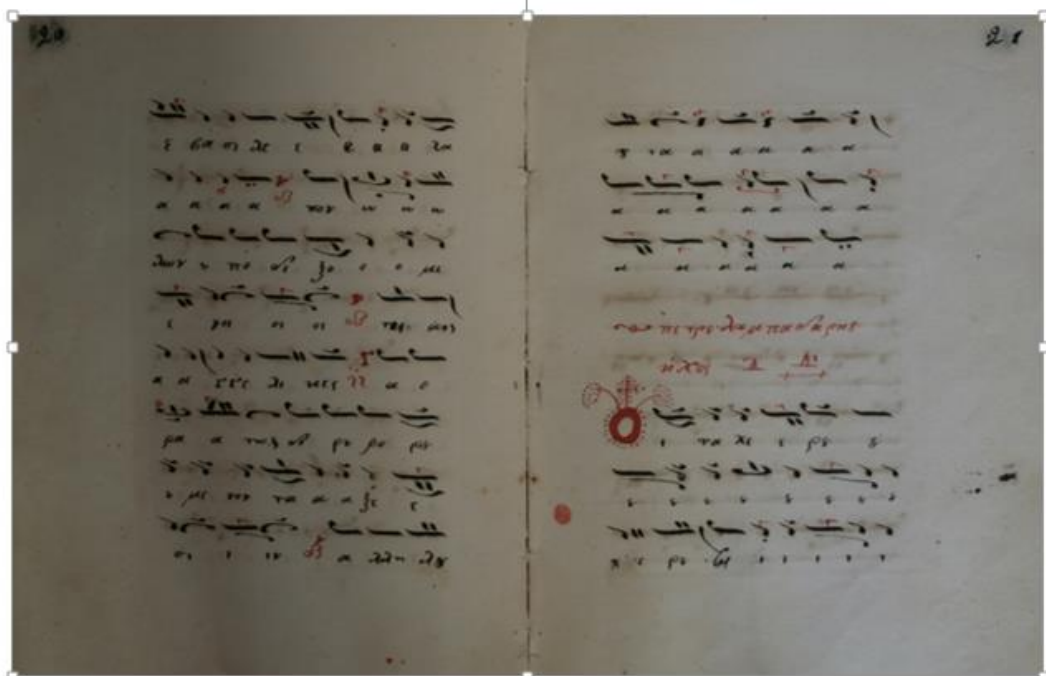


Рук. НД-186, f.3v-4

Хризант "Великий музичний теоретикон", с.15.

Додаток К-5

Херувимська пісня Петра Лампадарія. Іхос 4 пападичний



Додаток Л

Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum, ed. Nicolas Schidlovsky. MMB,
Serie principale (Facsimilés), vol. 12. Copenhagen, 2000.



Додаток М

Список публікацій здобувача за темою дисертації.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Міщенко І. М. Осмоглася у сучасній практиці Грецької Православної Церкви. *Музикознавчі студії* : наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. № 26. С. 47–61.
2. Міщенко І. М. Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихирі Преображення «Προτυπὼν τῆν Ἀνάστασιν». *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2014. № 1 (45). С. 14–28.
3. Міщенко І. М. Візантійські та слов'янські нотописні системи у піснеспівах празника Преображення. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА. Львів, 2015. № 4 (18). С. 35–43.
4. Міщенко І. М. Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція й транслотація. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. № 3 (25). С. 14–21.
5. Міщенко І. М. Літургійні тексти празника Преображення у контексті розвитку візантійського богослужіння. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2 (37). С. 111–117.

Статті у виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз

6. Mishchenko I. Greek manuscript Papadike HD-186 from the funds of Lviv National scientific library after V. Stefanyk. *European Applied Sciences*. Stuttgart, 2017. № 3. P. 100–103.

Статті в інших наукових збірках та збірках матеріалів конференцій

7. Міщенко І. М. Невідомий грецький рукописний пападик першої половини XIX ст. у львівських рукописних збірках. *Калоφωνία* : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2014. № 7. С. 114–121.
8. Міщенко І. М. Дослідження української монодії та візантійський контекст : методологічні аспекти. *Мученики – джерело свободи Церкви*. Зб. статей конференції беатифікації та канонізації святих у Католицькій Церкві. Львів, 2015. С. 202–207.
9. Міщенко І. М. Сучасна практика і методи навчання літургійного співу в грецьких Салоніках. *Калоφωνία* : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2018. № 9. С. 75–79.