

УДК 78.9

Марія Качмар

**МУЗИЧНА ФОРМА КОНДАКА: ВІД ЗНАКА ДО ПРИНЦИПУ**

*Досліджуються музично-структурні особливості кондака шляхом порівняльно-семіологічного аналізу трьох нотаційних систем: невменних візантійської та слов'янської і київської лінійно-мензуральної. До уваги взято спостереження К. Флороса і Т. Владиславської, що в кондакарній нотації маркуються формальні структури кон-дака вже у найдавніших киево-руських зразках XI ст. Порівнюється музичний текст кондака св. Симеону за трьома нотаціями. Попри певні зміни кількості стишків та в самому напіві, сталим залишається композиційна форма, яка проявляється у повто-ренні структури перших двох мелодичних рядків.*

**Ключові слова:** церковна монодія, нотаційні системи, кондак, структурна організація, повторність.

Дослідження раних систем музичної писемности на сьогодні є одним з основних ключів для глибшого розуміння давньої церковної монодії. Унікальна структура тексту відображалася на письмі завдяки знаковій системі, яка передавала інформацію про логічну організацію звукових комплексів, зумовлених

самою природою музики. Музика набуває конкретного значення саме у цілісній організації знакового предмету, створюючи таким чином матеріальну структуру. Тож форма музичного твору виступає основною сутністю музики, і саме у цій площині закладена краса як основна естетична категорія<sup>1</sup>

Інтерпретація давньої музики через осмислення семіографії нотного письма створює основні передумови для поглибленого розуміння кожного конкретного піснеспіву. Вже на самому початку виникнення невменної нотації формується система знаків, які незалежно від словесних структур відображають певні елементи музичної форми<sup>2</sup>. Тому нотаційну систему слід розглядати і як матеріал для визначення власне музичних структур, а через них і вивчення самої нотації як закодованого феномену музичного мислення. Віднайдені гимни давніх цивілізацій «давали можливість визначати не лише типи вокальної музики, але й навіть особливості їх форми»<sup>3</sup>. Історичний відбір музичних засобів, організація структур у музичному творі є наслідком передачі інформації, особливості якої визначають певні типи (форми) існування музичного мистецтва.

Літургійний спів як основне надбання епохи церковної монодії був пов'язаний з виконанням великої кількості піснеспівів, тому упорядкування мелодій за певними моделями сприяло точнішому закріпленню їх у пам'яті. Для нас важливим є те, що таке осмислення музично-структурної організації проявляється вже у найдавніших типах слов'яно-руської невменної нотації, зокрема кондакарній. І проявляється це у зв'язку з мелодичною повторністю в середині напіву, що помітне на різних рівнях: від повторення поспівки, мелодичної фрази, стишка аж до повторення всієї композиційної структури.

Кондакарна нотація до сьогодні ще не має надійних методів дешифровки, та все ж відкриває певні можливості для розуміння музичної форми. Знаки цієї нотації передають не тільки саму мелодичну лінію, але й мелодичну структуру піснеспіву. Так, крапки у невменній нотації мають дві функції – словесно-синтаксичну і власне музичну. Для завершення вживаються характерні знаки у вигляді літер:



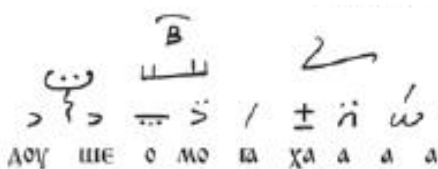
Галина Пожидаєва при вивченні форми піснеспівів розглядає музично-словесні структури у співвідношенні зі знаками кондакарної нотації. Знаки у нижньому рядку кондакарної нотації, на її думку, відображають тони, а верхній ряд, так звані *великі іностасі*, фіксують *кокізи*, тобто поспівки і завершені музичні

<sup>1</sup> Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. – Cambridge, 1957. – С. 312–313; Н. Горюхіна. *Еволюція періоду*. – Київ : Музична Україна, 1975; її ж. *Поетичність музики* // Н. А. Горюхіна. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. – Київ : Музична Україна, 1985. – С. 26–37.

<sup>2</sup> Качмар М. І. Розуміння музичної форми у семіологічному контексті нотаційних систем // *Музичне мистецтво*. – Вип. 12. – Донецьк : Юго-Восток, 2012. – С. 38–43.

<sup>3</sup> Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. *Historia muzyki*. – Cz. 1 – Kraków, 1989. – С. 32; укр. перекл.: Й. Хомінський, К. Вільковська-Хомінська. *Історія музики*. – Част. 1 // *Українська музика* – 2014/2. – С. 151.

звороти. Саме кокізи дозволяють фіксувати музичну форму, в чому і полягає роль *великих іпостасей*. *Іпостасі* (гр. *сутність*), на думку багатьох медієвістів, вказували на ритм, артикуляцію звуку, характер і особливості виконання. На думку Пожидаєвої знак *омега*, як правило, завершує *кокізу*, а *голубчик* використовується на її початку. Є знаки, які поєднують *кокізи* – *палка*, *чашка*, *статья проста*, *сложитіє*. Кокізи, які містять дві і більше тонем, відображають мелізматичний стиль. Дослідниця також звернула увагу на роль повторності рядків у музичній формі кондака. Є кокізи, які охоплюють два склади тексту. Другий склад може припадати на останній звук кокізи і, таким чином, підкреслює завершення музичної фрази. Ще однією особливістю кондакарних розспівів є *хабуви*, які використовуються для врівноваження напіву: якщо на кожний склад припадає *кокіза*, а слово має непарну кількість складів, то *хабуви*, а також *ананейки*, додають склад до «парі» в тексті. Тобто, вставні мелізматичні поспівки також виконують роль композиційного засобу<sup>4</sup>:



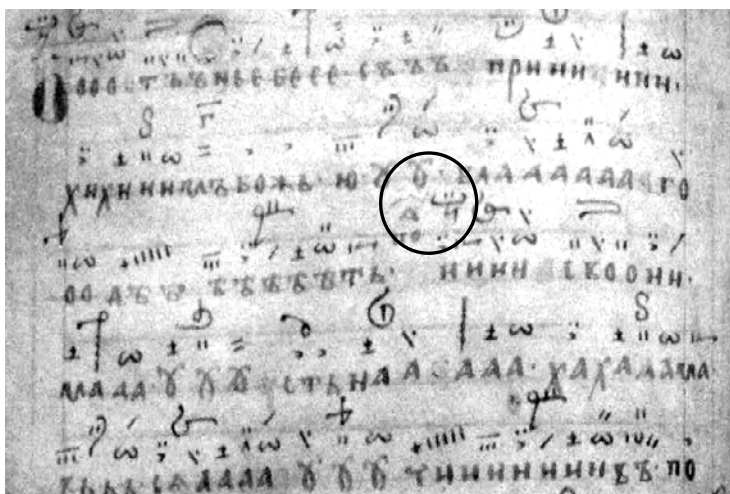
Про знаки, які визначають форму церковного піснеспіву, пише й Грегорі Маєрс: *ісон з кентемою* (крапкою) характерний для каденцій, *гіпорой* – для початку фраз, *апотема* (*епегерма*) властива для серединних каденцій, *енарксіс* визначає початок піснеспіву. Автор підкреслює велике значення малих знаків (нижнього ряду) і пише, що значення *великих іпостасей* сьогодні дещо перебільшене. Адже знаки верхнього ряду доповнюють сутність знаків нижнього: поєднання *лігісми* і *паракалісми* у верхньому ряді означає мелодичне «коливання», у нижньому в цих місцях зустрічаються знаки, що стосуються музичної форми<sup>5</sup>.

Музично-палеографічні дослідження Успенського, Типографського і Троїцького кондакарів виявили окрему ремарку под і П в середині рядка, тобто скорочене написання слова подобен. Константин Флорос звернув увагу, що в Успенському кондакарі ця ремарка, окрім відомої як спів на подобен, зустрічається також в середині піснеспіву і вказує на повторення цього рядка. Тобто, маркер под чи П, який виставляється після першого рядка, відзначає структурний поділ. Отож є всі підстави стверджувати, що в невменній киево-руській нотації XI–XIII ст. цей маркер слугував власне музичному усвідомленню форми піснеспівів. Пізніше цей спосіб маркування мелодичних повторів окремих рядків у Типографському кондакарі описала Тетяна Владишевська. Таким чином, стало зрозумілим, що ремарка подобен визначала музичну повторність рядків і чітко виокремлювала форму

<sup>4</sup> Пожидаева Г. А. *Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля*. – Москва : Знак, 2007. – С. 169.

<sup>5</sup> Myers Gr. *A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoi Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma* / ed. Elena Toncheva and Svetlana Kujumdzieva. Sofia 2009. – P. 85, 90.

ААВА1, ААВССD як характерну для жанру кондака<sup>6</sup>. Так, у кондаку Йоанові Златоустому Єже о нас з Типографського уставу після першого рядка ремарка визначає форму цього піснеспіву як повторення мелодії першого стишка у другому (див. третій рядок в ілюстрації)<sup>7</sup>:



Така «підказка» увиразнювала структурування музичного тексту: окрім вибору певних ритмоформул і їх певної ладової основи.

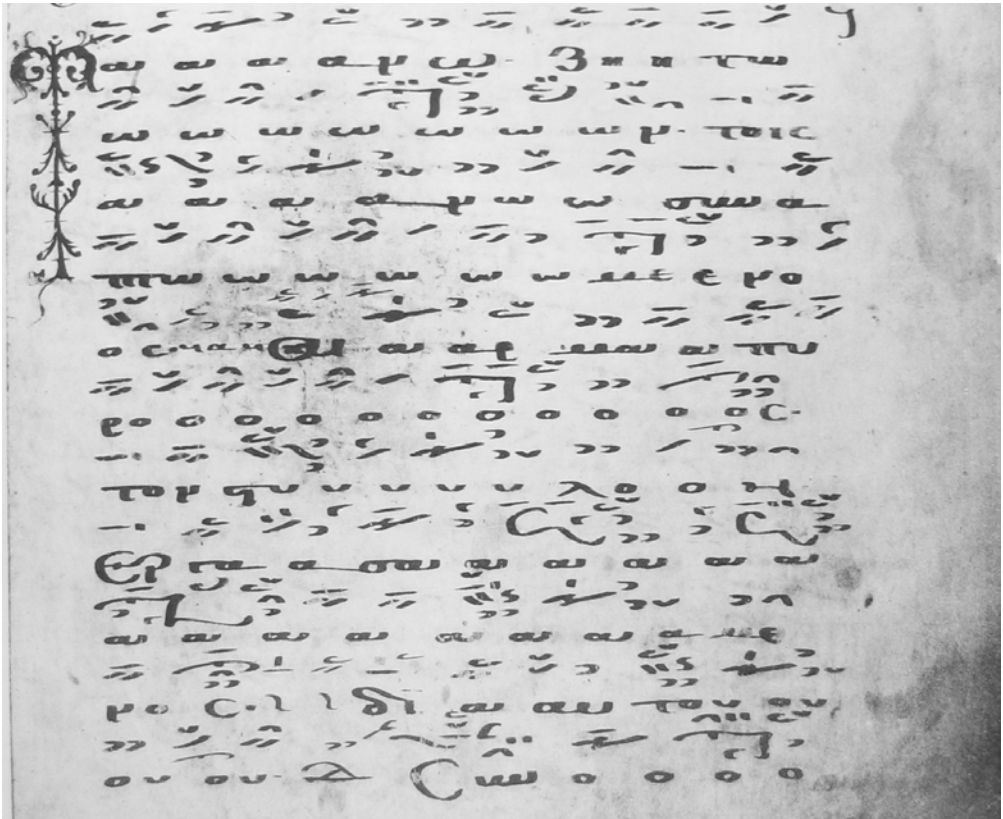
Розглянемо музичну форму кондака преп. Симеону (самогласний 2 гласу), спираючись на порівняльно-семіологічний метод. Транскрипцію грецького невменного тексту цього кондака здійснив Егон Веллес, запропонувавши композиційну структуру у восьми стишках з мелізматичним типом розспівування А А<sub>1</sub> А<sub>2</sub> В С D:

1. Τὰ ἄνω ζητῶν,
2. τοῖς κάτω συναπτόμενος,
3. καὶ ἄρμα πυρός,
4. τὸν στῦλον ἐργασάμενος,
5. δι' αὐτοῦ συνόμιλος, τῶν Ἀγγέλων γέγονας
6. Ὅσιε,
7. σὺν αὐτοῖς Χριστῷ τῷ Θεῷ,
8. πρεσβεῶν ἀπαύστως ὑπὲρ πάντων ἡμῶν.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien Notation // *Musik des Ostens*. – 1967 – Н. 4. – С. 31; Владишевская Т. Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков // *Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века*. – Т. 3 : Исследования / ред. Б. А. Успенский. – Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – С. 139.

<sup>7</sup> *Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века*, в трех томах. – Т. 1: *Фототипическое воспроизведение* / ред. Борис Успенский. – Москва : Языки славянских культур, 2006. — Арк. 37 зв.

<sup>8</sup> *Contacarium Ashburnhamense: Codex Bibl. Laurentianae ashburnhamensis 64 photypae depictus* / ed. Carsten Høeg [=Monumenta Musicae Byzantinae, vol. 4, A. Série principale: Facsimilés]. – Copenhagen: E. Munksgaard, 1956. – Арк. 45 зв.

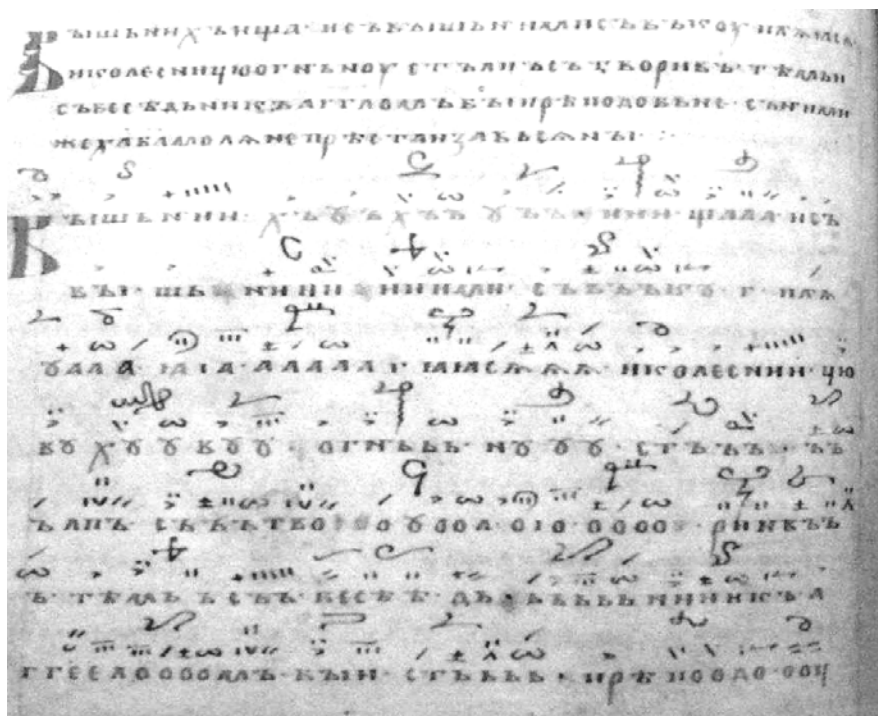


Слов'янський текст у Типографському кондакарі складає шість рядків, в яких прославляється ім'я святого, його духовні подвиги, аскетичне життя. Як правило, більшість піснеспівів святим завершується молитовним зверненням *моли непрѣстанно за всѣ ны:*

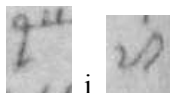
1. *Вышнихъ ища и съ вышними съзкоблпаша*
2. *И колесницю огнюю стълпъ стъворивъ*
3. *Тѣмъ и съвѣдънникъ аггеломъ высть,*
4. *Преподобне.*
5. *Съ ними же Христа Бога*
6. *Моли непрѣстан за всѣ ны.*


В Типографському кондакарі нотний текст записувався двома блоками: спершу записувався словесний текст піснеспіву, а згодом – текст з нотацією<sup>9</sup>:

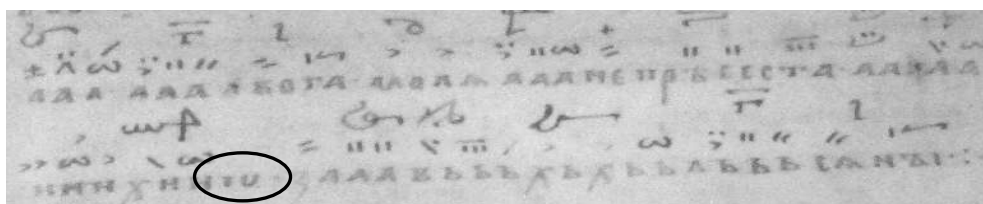
<sup>9</sup> *Типографский Устав.* – Т. 1. – Арк. 37 зв.



Велика кількість знаків на один склад свідчить про мелізматичний стиль напіву. Зустрічаються також *хабуви* – мелодичні вставки імпровізаційного характеру. Третій рядок хоч і містить нові поспівки, завершується тією ж каденцією, що й 1 і 2 рядки *съвъкоупляся – сътворивъ – бысть*. Графічно ці завершальні поспівки містять характерні знаки *омега з оксією і хрест*, а в їх основі є п'ять поспівок з наступною послідовністю знаків: *оксія, статья, сложитя, голубчик* (4, 5, 6 рядки). Зустрічаються також подібні до лігер мартирії:



Як вище згадувалося, графічно крапка зустрічається не тільки наприкінці рядків, але й між поспівками. Цікаво, що знак  зустрічається і у текстовому рядку:



В українських ірмологіях кондаки поділяються на два види: празничних служб (на Різдво Христове, Богоявлення, Цвітну неділю, преп. Симеону) та акафістні (акафісти Богородиці, Ісусові, свт. Миколаю, арх. Михаїлу, св. Йоанові Предтечі,

Успінню, Воздвиженню, Всім Святим). Для перших характерна простіша мелодика строфічної будови, а акафістним властива мелізматично-розспівна, яка повторюється в усіх цих кондаках з невеликими відхиленнями у мелодиці і тексті.

Напів кондака з Ірмологіону першої третини XVIII ст. (ЛННБ, НТШ 235, арк. 22) є силабічним за типом розспіву, де на одну 'силабу припадають одна-дві нотки. Якщо поділяти піснеспів за каденціями, то помітно, що текст зазнав певних скорочень за рахунок об'єднання двох останніх рядків. А наприкінці композиції є невеликий вокаліз. Змінилася і форма – строфічне повторення з рядка в рядок, як це характерно для тропарів А А А А<sub>1</sub>. У середині кожного рядка повторюється один і той же звук *сі*:

ВЪШ-ННХ КЦА ГВЪШННІ МК ІО ВО.КЪ.ПЛА.А.ІА ІА  
 К КО.ЛЕ.ННЦЪ О.РЕН.НЪ.Ю ІТОЛЕ ІО.ДЪ.А.ВЪХ  
 ІО.БЕ.ІЪ.ННІ ДН.ГЕ.ЛОМ ВЪІ Е.ІК ПРЕ.ПО.ДОВ.НЕ  
 І НК.МК ХРК.ІТЪ ІО.РЪ МО.АМ.ІА НЕ.ПРЕ.ІТА.НО Ш ВЪІХ. нд.

Як бачимо, напів кондака з Ірмологіона має просту мелодію, зберігає характерну стрункість, логічну організацію і завершеність. Очевидно, що на рівні моделі напіву такий принцип полегшував розспівування багатьох богослужбових текстів. Та все ж пристосувати текст до мелодії вимагало неабиякого виконавського вміння. Індивідуальна форма подібних проявляється у визначеній кількості рядків. Якщо у Візантії при переспівуванні мелодії *подобного* на інший текст зберігалася метрика і кількість складів у тексті, то в слов'янському перекладі поділ на рядки та їх кількість в *подобних* могли відрізнятись. Як правило, слов'янські рядки більші за грецькі, й заповнені стопицями, завдяки чому можна розширювати чи звужувати рядок. Звідси й різниця у розміщенні невменних знаків у середині рядків. Порівняльний аналіз трьох нотацій (візантійської, слов'янської та київської) показує зменшення кількості рядків та їх розспіваності з восьми-шести до чотирьох. Та при цьому важливим є те, що повторення перших двох рядків збереглося у трьох нотаціях.

Отож, повторення перших двох рядків у кондаці преп. Симеону, як і в інших кондаках, засвідчує повторність на рівні мелодичного рядка як один з головних принципів власне музичної структури<sup>10</sup>. Зауважимо, що повторність є один з

<sup>10</sup> Качмар М. І. Повторність як один з основних принципів розвитку в українській церковній монодії // *Музикознавчі студії* [=Наукові збірки ЛНМА. – Вип. 30]. – Львів: ТеРус, 2013. – С. 70–78.

найдавніших і універсальних принципів музичного розвитку, як про це нагадав у своїй найновішій публікації вихованець Львівської консерваторії професор Всеволод Задерацький найдавнішим принципом<sup>11</sup>. І важливим, на думку Юрія Ясіновського, є те, що у монодії таким чином проявляється власне музикальна природа і при аналізі музично-текстового ритму зустрічаються випадки, коли у «словесному тексті немає жодних передумов до такої періодичності»<sup>12</sup>. Повторність у церковній монодії відображається в мелодиці напівів як на рівні цілої композиції піснеспівів (спів за моделлю, на *подобен*), так і на музично-синтаксичному рівні. Тож осмислення структурування музичних текстів докласичних часів спрямовує нас у напрямку дослідження палеографічних особливостей давніх нотаційних систем, а саме «від знаку до принципу» – від виявлення знаку до його осмислення у творенні принципів музичного розвитку.

**Maria Kachmar. Musical Structure of Kondak: from Sign to Music Principle (Comparative Semiological Analysis).** The article focuses on the musical and structural organization of the chant of St. Symeon's Kondak. Comparative Semiological Analysis of Byzantine, Slavic and Kiev notations reveals the features of chant's melody. Attraction to the analysis of different systems of notation - neumatic Byzantine-Slavic and Kievan fiveline is a new task today. It allows to expand the consciousness of musical thinking in the church monody, which has evolved over many centuries, using the achievements of high poetic style and keeping them in the melodic design. The interpretation of early music through understanding semiographic features musical writing creates conditions for a better understanding of the musical work in theory. This facilitates a clearer distinction between musical structures form in different notation systems. Early in the development neumatic notation there is a system of signs that regardless of textual punctuation reflect certain elements of musical form of Chants. Historical music selection means, organization structures in the piece of music is the result of the transfer of information, features which determine the existence of music features and practices reflect the needs of a particular historical stage. Kondakar's notation, which does not currently stands, opens other possibilities for analysis. Its signs convey not only the melodic line, but melodic structure kondak. Kondakar's notation written in two lines. A large number of characters in each composition indicates melismatic style of melody. Thus the point in notation have two functions – syntactic and music. To complete the distinctive sign used "Omega", or martyriya the letter **Г**, **И**. For the singer than the typical dial rhythmic formual and height are determined by the length of the verbal text as a single line, and in the chants as a whole, it was important and structuring the musical text. The sacred monody, the important formative factor is actually a musical component, which helps to "stretch" or "shrink" and organize a verbal poem, forming metrically organized structure chants. The article takes into account the semiography observation of K. Floros and T. Vladishevskaiia. They used the sources for the XI centuries – the Typografic and Uspenskyy.. They found the sign *nod* as an element of marking musical structure. The principle of repetition the first two lines of chant's verse have importance in structural organization melody. The text of kondak has different number of lines (*styshok*): an example at Byzantine

<sup>11</sup> Задерацький В. Музыкальний 20-й: перехід в новий еон // *Piano-Форум*. – Москва. – 2015/2 (22). – С. 5.

<sup>12</sup> Ясіновський Ю. *Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі*. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. – С. 25.



*notation – 8 styshok, in Slavonic – 6, in Kyievan – 4, but repetition in the first two lines as a structural principle are retained. Thus, understanding the structuring of musical texts pre-Classical music directs us towards research of ancient paleography features of notation systems "from sign with the principle" - from identifying mark to understanding in maintaining a musical shaping.*

**Key words:** *neume, notation, kondak, musical structure, repetition.*

### Література

1. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. *Historia muzyki*. – Cz. 1 – Kraków, 1989. – 397 s.
2. *Contacarium Ashburnhamense*: Codex Bibl. Laurentianae ashburnhamensis 64 photypae depictus / ed. Carsten Høeg [=Monumenta Musicae Byzantinae, vol. 4, A. Série principale: Facsimilés]. Copenhagen: E. Munksgaard, 1956. – 530 p.
3. Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien Notation // *Musik des Ostens*. – 1967 – H. 4. – S. 12–44.
4. Floros C. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation ; das modale System der byzantinischen Kirchenmusik ; Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchendichtung // Floros C. *Universale Neumenkunde*. – Band 1. – Kasse – Wilhelmshöhe : Bärenreiter–Antiquariat, 1970.– 391 S.
5. Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*.– Cambridge, 1957. – 334 p.
6. Myers Gr. *A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoie Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma* / ed. by Elena Toncheva and Svetlana Kujumdzieva. Sofia 2009. – 274 p.
7. Владышевская Т. Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков // *Типографский Устав. Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века* / ред. Б. А. Успенский; Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – Т. 3 : Исследования. – С. 111–201.
8. Задерацкий В. В. *Музыкальная форма*. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 1995. – 544 с.
9. Задерацкий В. Музыкальный 20-й: переход в новый эон // *Piano-Форум*. – Москва 2015/2 (22). – С. 2–8.
10. Качмар М. І. Повторність як один з основних принципів розвитку в українській церковній монодії // *Музикознавчі студії*. – [=Наукові збірки ЛНМА. – Вип. 30]. – Львів: ТеРус, 2013. – С. 70–78.
11. Качмар М. І. Розуміння музичної форми у семіологічному контексті нотаційних систем // *Музичне мистецтво*. – Донецьк : Юго-Восток, 2012. – Вип. 12. – С. 38–43.
12. Пожидаева Г. А. *Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля*. – Москва : Знак, 2007. – 880 с.
13. *Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века*, в трёх томах. – Т. 1: Фототипическое воспроизведение / под. ред. Б. А. Успенского. – Москва : Языки славянских культур, 2006. – 968 с.
14. Хомінський Й., Вільковська-Хомінська К. *Історія музики*. – Част.1 // *Українська музика* – 2014/2. – С. 149–157 (переклад Уляна Граб, Тамара Коноварт).
15. Ясіновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 століть*. – Львів: Місіонер, 1996. – 623 с.
16. Ясіновський Ю. *Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі*. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. – 84 с.

