

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

На правах рукопису

ТКАЧЕНКО Аліна Іванівна

УДК 783.1+ 78.03 (477)+78.071.1 (477)

УКРАЇНСЬКА САКРАЛЬНА МОНОДІЯ
В СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Науковий керівник:
Сиротинська Наталія Ігорівна
кандидат мистецтвознавства, професор

Львів — 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Півче сакральне мистецтво в історико-культурному розвитку	10
1.1. Богословський та естетичний контекст сакральної монодії на перехресті історичних епох.....	10
1.2. Жанрова система християнського богослужіння Східної Церкви...31	31
РОЗДІЛ 2. Місце духовної музики у творчості українських композиторів	58
2.1. Творці ініціативи в українській духовній музиці: від церковної монодії до початку ХХ століття.....	58
2.2 Сакральний репертуар у практиці українських композиторів: традиції та новаторство.....	78
РОЗДІЛ 3. Сакральної монодія у творчості українських композиторів	90
3.1. Осмогласний цикл «Богородичних-догматів» Віктора Степурка...91	91
3.2 Вибрані монодійні пісенспіви у творчості Івана Небесного.....	116
3.3 Страсні антифони у творчості Олександра Козаренка.....	129
ВИСНОВКИ	156
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕЛІЛ	161
ДОДАТКИ	185

ВСТУП

Впродовж століть розвиток української музики визначається постійним поступом і містким наповненням кожного з пройдених етапів, але, мабуть, найзнаковішими є ті моменти, які відображають зустрічі різних епох. В цей період загострюється відчуття тяглості і спорідненості розрізнених у часі й просторі мистецьких струменів, суголосними стають давні інтонаційні пласти та образи. На таких перехрестях найвиразніше виділяються найбільш довершені фрагменти національної музичної культури, що по-новому розкриваються у творчому осмисленні сучасних українських композиторів.

Так, знаковим явищем національної культури є сакральна монодія — давня літургійна практика одноголосого церковного співу, що презентує найдавніший пласт музичного мистецтва і, водночас, відображає головні ідеї християнської віри. В ній також зосереджено досконалі якості греко-візантійського півного обряду, що поруч із усім комплексом таких структурних елементів, як писемність, іконопис, архітектура і т.д., спричинилися до своєї культурної революції в Русі-Україні. Відтоді особливо виразно зазвучав пласт монодійних піснеспівів, що у своїх поетичних текстах катехизували населення, закріплювали високу поетичну образність та нове музичне мислення. Важливим для сьогодення є той факт, що цей надзвичайно об'ємний скарб дійшов до нас крізь століття у достовірному прочитанні, оскільки у другій половині XVI ст. в Україні було створено національний тип п'ятилінійного нотопису, а на цій основі й новаторський літургійний нотований збірник — Ірмологіон. До цієї півної книги ввійшов найбільш уживаний та мелодично яскравий репертуар, що становив осердя богослужінь Української Церкви протягом повного літургійного року. Точне прочитання нотованих текстів забезпечило не лише швидке оволодіння півчим монодійним матеріалом, але й зберегло його для

нащадків. В майбутньому це дозволило сучасним українським композиторам доторкнутися до минулого, вивільнити внутрішнє зерно сакральних піснеспівів і по-новому втілити його у багатоголосому спектрі модерного звучання, відтак створити певний часовий континіум-перехрестя бароко та ХХ століття.

Головним є те, що завдяки творчим композиціям українських мистців, давній сакральний музичний мелос набув не лише нової барви, але й розкрив свій внутрішній потенціал, що увиразнило його актуальність на сучасному етапі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у відповідності з планом науково-дослідницької роботи кафедри та ВНЗ № 4 "Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини ХХ ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика ХІХ – поч. ХХ ст.", а також у науковій співпраці з Інститутом літургійних наук Львівського католицького університету. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, протокол засідання № 4 від 19 січня 2012 р.

Об'єкт дослідження – українська сакральна монодія ХVІ–ХVІІ століть у творчості українських композиторів.

Предмет дослідження – осмогласний цикл *Богородичних догматів* Віктора Степурка, *Три ірмологіони* Івана Небесного і *Страсні антифони* Олександра Козаренка.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період ранньомодерної доби від часу фіксації репертуару сакральної монодії до наших днів.

Мета дослідження – виявлення характерних стильових ознак сакральної монодії, відображення та аналіз особливостей прочитання інтонаційного монодійного мелосу у творчій майстерні сучасних українських композиторів.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- осмислення богословсько-філософського та естетичного контексту музичного мистецтва барокової доби;
- виявлення знакових мистецьких характеристик сакральної монодії в контексті зустрічі з новою мистецькою парадигмою ХХ століття;
- окреслення жанрової системи сакральної монодії та її особливостей музичного характеру;
- дослідження засад розвитку композиторського поступу в ділянці української духовної творчості і місця у цьому процесі монодійних піснеспівів;
- аналіз творчого методу українських композиторів на прикладі прочитання вибраних піснеспівів сакральної монодії.

Методологічну основу дослідження становлять: *аналітичний* метод, використаний в опрацюванні та осмисленні наукової літератури; *історичний* – при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномену сакральної монодії; *філософсько-естетичний* – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад сакрального мистецтва; *біографічний* – для дослідження творчих досягнень окремих персоналій; *музично-теоретичний* – застосований для аналізу музичних творів.

Поряд з цим у дисертаційній роботі використано методи індукції та дедукції, аналізу і синтезу, обґрунтування й порівняння. Такий підхід дозволяє дослідити засадничі риси творчого композиторського методу в процесі праці з репертуаром сакральної монодії.

Теоретичну та джерелознавчу базу дослідження склали:

- праці з філософії та естетики, культурно-історичного спрямування (Ф. Шеллінг, Г. Гегель, К. Юнг, Г. Гайдегер, Ф. Ніцше, У. Еко, Жак ле Гофф, Е. Фубіні, В. Бичков, О. Лосєв, К. Закс, Й. Гейзінга та ін.);
- роботи з джерелознавчих досліджень в ділянці візантинології зарубіжних (Ж.-Б. Пітра, К. Крумбахер, К. Флорос, В. Кріст, О. Странк, К. Тільярд, Е. Веллес, Е. Фольєрі, Кр. Ганнік, Т. Георгіадес) та українських науковців (М. Залеський, о. П. Крип'якевич, В. Бирчак та ін.);
- дослідження шляхів адаптації церковного співу в Києворуську добу (В. Металлов, І. Вознесенський, В. Одоєвський, С. Смоленський, А. Преображенський, Д. Разумовський, П. Бажанський, М. Грінченко, Б. Кудрик, І. Гарднер, П. Маценко, М. Успенський, М. Велімірович, М. Антонович, Ю. Ясіновський);
- праці з проблем історії та аналізу сакральної монодії (Б. Кудрик, Л. Корній, М. Антонович, М. Бражников, С. Скребков, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Н. Єфімова, Н. Серьогіна, Т. Владишевська, Ю. Ясіновський, Г. Алексеєва, О. Шевчук, І. Задорожний, Ю. Медведик);
- праці з проблематики сучасної духовної музики (О. Козаренко, С. Шип, Л. Кияновська, О. Клокун, О. Мануляк).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- проаналізовано та осмислено знакові мистецькі явища в українській культурі, зокрема, сакральну монодію та її внутрішньо-стилістичні характеристики;

- в контексті філософських та естетичних студій досліджено особливості кожного історичного періоду, з особливою акцентуацією на характеристиці «зустрічі» парадигм (за Н.Герасимовою-Персидською) середньовіччя та Нового часу.

- зібрано інформацію про найдавніший авторський досвід у процесі творення літургійних піснеспівів, а також хронологічно вибудовано ряд постатей українських композиторів, які творили у царині духовної музики до початку ХХ століття;

– заакцентовано на поміжчасовому зв'язку «музичних інтонацій» барокової та модерної доби, що існують між музично-поетичним світом середньовіччя та сучасністю;

– виявлено засадничі риси композиторського мислення в контексті відображення інтонаційного фонду сакральної монодії.

Науково-практичне значення дослідження передбачає використання матеріалів дослідження у розробці навчальних планів, програм та рекомендацій з питань історії і теорії церковної музики, в тому й сучасної української. Окремо зміст дисертації можна адаптувати до загальних курсів історії культури, історії мистецтва, композиції. Таке різностороннє дослідження музичних зв'язків у контексті зустрічі давніх культур із сучасною українською композиторською творчістю сприятиме кращому розумінню української сакральної монодії з точки зору її питомої природи, а також увиразнить її вагоме значення у сучасному звуковому форматі.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення і висновки дисертації відображені у ряді статей, опублікованих у фахових українських та зарубіжних виданнях, тезах доповідей, а також викладені на наступних наукових конференціях: Всеукраїнська акція «Мистецтво молодих» (Львів, квітень 2009), Молодіжна секція Музикознавчої комісії

НТШ (Львів, травень 2009, травень 2010), «Медієвістичний простір в історії музики» (Львів, 2010), «Молоде музикознавство» (Львів, грудень 2008, грудень 2009, грудень 2012, грудень 2013), «Антоновичеві читання» (Львів, березень 2010, березень 2012), ІХ Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, жовтень 2015), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, лютий 2016).

Публікації:

1. Ткаченко А. «Благовіщення» Юрія Ланюка як приклад авторського відображення духовної тематики / Аліна Ткаченко // *Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету: До 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.* — Івано-Франківськ, 2010. — Вип. 19–20. — С. 202–207.
2. Ткаченко А. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій / Аліна Ткаченко // *Музичне мистецтво : збірник наукових статей.* Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. — Вип. 10. — Донецьк-Львів, 2010. — С. 165–173.
3. Ткаченко А. Жанр богородичних-догматів у творчості українського композитора Віктора Степура / Аліна Ткаченко // *Музикознавчі студії.* Інститут мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної академії України ім. П. Чайковського. — Луцьк, 2010. — Вип. 5 — С. 46–56.
4. Ткаченко А. До питання авторства в українській музиці Київської та Барокової доби / Аліна Ткаченко // *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : збірник статей.* Національна музична

академія України ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. Глієра. — Вип. 38. — Київ, 2011. — С. 135–141.

5. Ткаченко А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / Алина Ткаченко // *Музыкальная академия 2013*. — Москва, 2013. — Вып. 3. — С. 113–118.
6. Ткаченко А. Філософське осмислення сакральної монодії у творчості українських композиторів / Аліна Ткаченко // *Молоде музикознавство : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. — Львів : Сполом, 2012. — Вип. 26. — С. 62–71.
7. Ткаченко А. Українська монодія у творчості Олександра Козаренка на прикладі страсних антифонів / Аліна Ткаченко // *Українська музика. Науковий збірник ЛНМА ім. М. Лисенка*. — Львів, 2016. — Вип. 1 (19) — С. 59 – 69.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (191 позиція) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 250 сторінок, основного тексту – 161 сторінка.

Розділ 1. Літургійно-мистецький поступ півного сакрального мистецтва.

1.1. Літургійний та естетичний контекст сакральної монодії на перехресті історичних епох.

Розвиток культури людства впродовж століть залишав яскраві свідчення безперервного поступу і, водночас, пошуку способів і методів відображення людиною зовнішнього світу, її мислення та відображення у мистецьких жанрах підсвідомого. Впродовж різних історичних епох формувалися характерні сторони мистецького і наукового світогляду певного часу, його інтелектуальні та духовні запити. І в цьому колі множинності ідей вирізнялося сакральне мистецтво як міцна основа духовного життя і розвитку людського соціуму.

Сакральне мистецтво, яке від найдавніших часів було серцевиною суспільного життя, найяскравішої вершини свого розвитку досягло із утвердженням християнства. Це стало епохальною подією, яка кардинально змінила напрямки культурного розвитку людської цивілізації, в тому й української культури. Саме християнське сакральне мистецтво, сформоване на фундаменті філософської античної думки і збагачене християнським віровченням, тривалий час впливало на розвиток багатьох народів, в тому й українського. Візантійська імперія, котра стала центром гравітаційного поля християнської культури створила багатий комплекс християнських обрядових форм, зокрема, гимнографії і сакральної монодії. Зокрема, про місце Візантії у культурному розвитку Русі-України ґрунтовні дослідження представив один з найвидатніших сучасних візантиністів Ігор Шевченко

[160]. Тож цілком зрозуміло, що сама ідея християнства як носія цілісного культурного феномену стала поштовхом до своєї культурної революції в Русі-Україні, пов'язаної з цілим комплексом структурних елементів, таких як запровадження писемності, іконопису, архітектури та церковного співу, що забезпечило повноцінне функціонування держави. І надалі в царині духовної музики спостерігатиметься постійне звертання до минувшини, до основ, що спонукатиме періодично ставити питання співвідношень традицій і новаторства. Зокрема, така проблема – «зустрічі епох», детально розглядалася відомим українським науковцем Ніною Герасимовою-Персидською у монографії під знаковою назвою: «Русская музыка XVII в. – встреча двух эпох» [35, с. 126], де незважаючи на назву, дослідниця розглядає українську музичну традицію. Н. Герасимова зауважує, що «для свідомості людини кінця XX століття характерне особливе відчуття історичної віддаленості. Наближення рубежу тисячоліть загострює відчуття історичної перспективи – як у майбутнє, так і в минуле. Можливі й інші причини, – в самому ритмі розвитку цивілізації культурологами постійно відзначається факт зацікавлення корінням. Створюється враження, що культура (в різних масштабах, впритул до глобальних), розвиваючись перебуває на відносно рівному рівні, але з новим вигином» [35, с. 6]. Таке припущення було докладно розглянуто дослідницею на прикладі рубіжного XVII ст., коли в Україні на зміну середньовічній парадигмі прийшла ранньомодерна доба. Проте, на думку Н. Герасимової-Персидської, незважаючи на суттєві зміни у сприйнятті та використанні музичного матеріалу, не могло бути ситуації раптового зникнення середньовічної парадигми, оскільки подальшим шляхом стали як і виразні зміни, стимульовані новим мистецтвом, так і застигання у досягнутих формах, консервація. З іншого боку, середньовічна парадигма також впливала й на

свого «опонента», активізуючи його діяльність, тож нове породжувалося із слідами споріднених зв'язків із попередньою традицією [5, с. 97]. І не випадково важливим моментом у характеристиці культур має визнаватися їх багат шаровість, суміщення різних типів, а певні незрозумілі речі в контексті культури кінця ХХ ст., насправді пояснюються глибинними пластами. Тож один із методів розв'язання задекларованого питання у нашому дисертаційному дослідженні вбачаємо, насамперед, у визначенні структурних складових минувшини, зупиняючись на рубіжних — греко-візантійському сакральному мистецтві, церковній музиці Київської Русі, барокової доби, ХІХ-ХХ ст. та переході у нове Третє тисячоліття. Окреме місце у цьому процесі відведемо виявленню принципів композиції у християнській композиторській практиці. Такий напрямок дозволить визначити як традиційні риси сакрального мистецтва, так і панораму постатей українських композиторів, які творили духовну музику в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Дослідження особливостей найдавнішого пласту українського духовного мистецтва, передовсім, пов'язане із греко-візантійською богослужбовою практикою, яку було адаптовано молодого державою разом із прийняттям християнства Східного обряду. І цей період постає у складному синтезі філософсько-богословської, лінгвістичної та властиво музичної проблематики, що спонукає науковців до інтердисциплінарних студій. Про це, зокрема, писав Іван Гарднер, відомий російський дослідник церковного співу, який зазначав, що дисципліна літургічного музикознавства є тим складним явищем, яке німці називають *Grenzwissenschaft* (погранична наука), що синтезує й використовує методи різних наукових дисциплін, надаючи їм інформацію або використовуючи їх матеріал, але при цьому не може бути ототожненою повною мірою ні з

однією з цих дисциплін [33, с. 18]. Такої ж думки дотримувався і академік Дмитрій Ліхачов, який вважав, що вивчення принципів наближення і розходження мистецтв дозволяє відкрити такі закономірності і факти, які залишилися б для нас прихованими при вивченні кожного мистецтва ізольовано одне від одного. Таке визначення стосується і сакрального співу, що відображало духовний світ пізньоантичної і середньовічної людини, у світогляді якої не існувало поділу на земний та Божественний виміри. Тому вже на ранніх етапах розвитку християнської культури, а особливо пізніше у Візантії, сакральне наповнювало всю духовно-практичну діяльність соціуму. Отож природно, що церковна музика також наповнювалася складним внутрішнім змістом, а музично-теоретичні знання ототожнювалися з теологічними предметами, що повністю відповідало мисленню середньовічного творця та його послідовників [51, с. 143].

Єрархічний рівень церковної музики в сакральному обряді, в системі мистецтв чи всього універсуму сутності людського буття постійно осмислювався видатними богословами та філософами різних часів і народів. Музика як естетична категорія ще у Платона займала найвищий щабель, поруч з такими видами мистецтв як поезія і живопис, вважалася найближчою до Первосутності, відображаючи, власне, найглибшу таїну зародження образів-ейдосів. Поезія закріплювала ці поняття в окремих визначеннях і тим самим створювала ейдетичні образи. Живопис, використовуючи готові ейдоси, наново втілював їх у тій же споглядальній і розумній матерії. Невипадково основою християнського обряду стала церковна монодія, тобто, одноголосий спів, що визначався як сукупність невід'ємних складових – музики і слова.

Під впливом нової системи християнського світосприйняття і нової ролі мистецтва, в суспільстві змінилася і вся система християнської

поетики, в якій глибока внутрішня опозиція стала ведучою домінантою. Як підкреслює Сергій Аверінцев стосовно ранньовізантійської літератури, над нею панує фундаментальний поетичний принцип “пара-боли”, “пара-фрази” (пов’язаний із таким же фундаментальним світоглядним принципом “парадоксу”). Для цієї поетики контрасту поміж знаком і значенням, поєднанням її не за дотичністю, а за протилежністю, словесний образ *двоївся* у самому собі. Результатом цього методу стає метафора, яка виникає внаслідок сполучення логічно несполучувального, а тільки контекстуально дотичними словами, внаслідок чого відкривається внутрішній зміст слова, його сакральність як онтологічне явище [3]. У найбільш витонченій формі цей же принцип був присутній і в усій візантійській поезії. На цій основі вибудовано драматургію богослужбових текстів, де переплетення образів Старого і Нового Завітів творять новий зразок християнської духовної поезії, і, водночас, цикл Вечірня-Утреня втілює єдність книг Святого Письма [149, с. 119].

Одним із подібних прикладів можна вважати метод запозичення змісту та образів з одних служб для других, внаслідок якого Церква зуміла проводити досить повну аналогію своїх празничних пам’ятей. Мається на увазі празники Паски з паралельними їм празниками Різдва Христового і Богоявлення. Паралелізм повечірніх та утренніх канонів і трипівнічних місцями вражаючий, проте це говорить не про збіднення творчого натхнення, а про бажання підкреслити сотеріологічну і богословську значимість цих подій з життя Господа і Церкви [70, с. 89].

Таке протиставлення, що передбачає певне роздвоєння, яке у різних аспектах проявляється по-різному, і може співвідноситися з умовними відстанями, поєднуючи віддалені у часі події, символи чи образи. Охоплюючи два різні світи — земний і небесний — візантійська

богословська думка розробила теорію ерархічної “драбини” (*ліствиці*), впорядковуючу зв’язок між трансцедентною сферою і світом буття. Це своєрідна система передачі інформації зверху вниз, а з іншого боку — морально-духовне вдосконалення і піднімання по сходинках пізнання знизу вверху.

Аналогічний принцип співставлення протилежних сфер відтворено також у внутрішній структурі осмогласної системи, що забезпечувала музичну організацію богослужбових текстів. Впровадження і закріплення осмогласного методу у візантійській Церкві офіційно відбулося у VIII ст. завдяки реформаторській діяльності св. Йоана Дамаскіна — видатного константинопольського диякона, богослова і піснетворця. Преподобний Йоан Дамаскін першим виклав давню систему осмогласся Східної Церкви в строгій музичній системі і написав теорію для практики церковного співу. Вісім гласів за Йоаном Дамаскіном склалися з 4 автентичних і 4 плагальних гласів, пов’язаних між собою мелодико-інтонаційними та звуковисотними факторами. Система західного осмогласся, яка була запозичена у Східного християнства у каролінгську епоху впродовж VIII-IX, також зберегла принцип парності гласів.

Йоан Дамаскін є також творцем принципово нового типу літургійного збірника — Октоїха або Осмогласника, в якому півчий репертуар було розміщено згідно відповідності осмогласній структурі. Осмогласник Дамаскіна став також першим літургійним збірником, де поєднувалися різні жанри однієї служби — Воскресної. До цього книги формувалися за жанровим принципом, наприклад, жанр стихир утворював Стихирар, ірмосів — Ірмологіон і т.д.

Обмеження певних груп піснеспівів до восьми, спричинилося до їх періодичного повторення — до шести разів у церковному році. Така

регулярність осмогласного циклу забезпечувала цілісність мелодичної літургійної системи протягом церковного року і сприяло опрацюванню музичної тканини до ювелірно відшліфованих форм як у Візантії, так і згодом в Русі-Україні.

Наступна характеристика знаковості поетики змісту втілилася у формі писемної фіксації нотного тексту, що прийшов на зміну усній традиції виконання. Основою цієї нотації стала невма, тобто, знак, що означав сукупність кількох звуків.

Невменна нотація формувалася у складному мистецькому і богословському середовищі. З одного боку, існувала давньогрецька нотація та розвинута антична музично-теоретична думка, з іншого — музичний матеріал, базований, на думку Євгена Герцмана, на Осмогласнику, який було важко зафіксувати нотацією, відповідною іншим системним утворенням [41, с. 201]. Тож необхідність утворення нового типу нотного письма виникла не в результаті ідеологічного конфлікту язичництва та християнства, не через відмінності поетичних конструкцій античних і середньовічних текстів, а в результаті смислових розбіжностей між давньогрецькою нотацією та новими формами музикування. У цьому випадку домінуючим стає *Слово*, тож на першому місці постає проблема його «озвучення», а нотація як спосіб фіксації, мала б підкорятися ідеї, втіленій у сакральному тексті. При цьому паралельно фіксується особлива інтонаційна система давнього світу, яка при спробах дешифрування сучасними дослідниками часто вислизає з уваги, прикутої лише до однієї, звуковисотної сторони мелодичного напіву [130, с. 13]. Подібна проблема постає і перед сучасними композиторами, які торкаючись сакрального монодійного репертуару відкривають не лише інтонаційний, але й смисловий пласти, пов'язані між собою.

Варто відзначити, що дослідження давнього пласту монодії ускладнювалося не лише складним змістом цього мистецтва, але й практичною стороною, пов'язаною із тривалим періодом використання невменної нотації. Дослідники цього типу запису переконують, що кожен знак лише одним своїм виглядом визначає такі параметри, як кількість звуків, які охоплює знак, тривалість цих звуків, висоту у залежності від строфи, характер виконання [25]. Окрім того, вважалося, що послідовність невм-знаків одночасно означала і послідовність життєвих вчинків, актів свідомості, що ведуть до певного молитовного стану і внутрішнього молитовного континууму як прообразу зовнішнього мелодичного континууму. У цьому значенні невми виступали символом нероздільної єдності життя, молитви і співу. Тож такий спосіб фіксації означав значно більше, аніж відворення мелодичної лінії, що ставить перед інтерпретаторами цього стилю значно складніші завдання, аніж проста гармонізації сакральних тем. Окрім того, внутрішня структура піснеспівів оперувала відмінними від класичних принципами внутрішньої композиції.

У мелодичному плані невменному зображенню відповідав музично-інтонаційний зворот – поспівка, основу якої складала певна сукупність звуків, що надавало внутрішньої динаміки. Поступово у сакральному співі накопичився об'ємний поспівковий фонд, що існував поза конкретними піснеспівами і не передбачав “композиторської” творчості мелодосів, гимнодів чи мелургів. Засади їх творчості полягали, насамперед, у комбінаториці вже існуючого півчого матеріалу. Проте постійна праця з одними і тими ж композиціями загострювала мистецький смак, спонукала до організації більш витончених систем, водночас постійно апелюючи до простого і ясного сюжетно-іконографічного розв'язання в рамках існуючого канону. В такій формі повторності було первинно закладено можливість

варіантності, можливість відступу від вихідної моделі. І така варіантність не була випадковою чи стихійною, але необхідною запрограмованою умовою. Поспівкова техніка у методологічному сенсі була тим явищем, в якому кожне нове повторення первинної поспівки було таким варіантом повторності первинної моделі, завдяки чому виникало не її автоматичне повторення, а подобизна. Таке тлумачення музичного елемента добре узгоджувалося із богословським баченням у кожній людині подоби Бога, про що сказано у Святому Письмі. Принцип подобизни також відображав позачасовий плин монодійних піснеспівів, в яких домінував не рух, а перебування в одному стані, наближеному до вічності. Таким чином кожен піснеспів сприймався як мелодична або акустична ікона, що, на відміну від ікони написаної фарбами, передає не зовнішній вигляд, але є внутрішнім неповторним образом «нової тварі» во Христі.

Поспівки, або мелодичні моделі, у богослужбовій практиці були, насамперед, засвоєні найчастіше вживаним репертуаром — репертуаром Октоїха. В якості інтонаційно-мелодичних «трафаретів» у пам'яті навчених співців вони мали асоціюватися з конкретними мелодіями літургійного репертуару [56, с. 119]. Ще в 30-х роках ХХ ст. Борис Асаф'єв зазначав, що звукоряди, які перш ніж з'явилися у працях теоретиків у вигляді відірваних від живої музики рядів, засвоюються пам'яттю і практично побутують у вигляді характерних для кожного ладу мелодичних формул [17, с. 23]. Середньовічний співак за таких умов не мав нічого надійнішого, окрім своєї пам'яті і співочих навиків, які не могли гарантувати церковній монодії незмінного варіанту прочитання. Все, що можна було гарантувати – це упізнаваність її гласової приналежності [56, с. 120].

Підсумуємо, що система осмогласся як і система komponування в межах поспівкового фонду визначалися принципом повторності, що

сприймалося як ритуал, а відповідно утворювало канон. Саме канон забезпечував як принцип дотримання визначених норм, так і актуальність принципу повторення. Звідси канон можна розглядати як метод, відповідний стратегії ритуалу і лише новації передбачали залучення невідомого матеріалу, який виходив за межі канонічних правил – такої думки дотримується російський композитор і богослов Володимир Мартинов [102, с. 296]. Покликаючись на теорію К. Леві-Стросса щодо методу «бриколажу» та «самочинності» як співставлення «ритуальності» та «революційності», Мартинов продовжує розвивати цю тезу на прикладі музичного мистецтва: «Музикування, яке розуміємо як ритуальний спосіб занурення в потік, є подією, метою якої є відтворення структури архетипної моделі. Тут подія виконує функцію засобів, тоді як структура є метою. Музикування, яке розуміємо як створення речі, є структурним моделюванням певної події, а сама демонстрація цієї структури набуває статусу навіть історичної події. У цьому випадку функцію засобів виконує структура, тоді як подія виявляється метою. Все сказане можна звести до наступної формули: у бриколажі подія відтворює структуру, а в композиції структура моделює подію» [102, с. 19]. Розуміння композиції як структури, моделюючої подію, безсумнівно, приводить до того, що сутність музики спрямовується до вираження. Такі форми виражають «дещо», що є внутрішнім світом людини із її складним внутрішнім світом, в результаті чого музика сприймається як мова почуттів. Відповідно індивідуальне «я» виступає серцевиною принципу композиції, тоді як метою бриколажу є приведення індивідуального «я» у відповідність до космічного порядку, тобто відображення макрокосмосу в мікрокосмосі. Тому не випадково завжди актуальним було піфагорейське вчення про гармонію сфер, що

найяскравіше проявилось у Боецієвих трьох родах музики: *musica mundane* - *musica humana* - *musica instrumentalis*.

Повертаючись до часів прийняття християнства Україною-Руссю, можна із впевненістю сказати, що цей період не привніс нічого кардинально нового у царині духовної музики, що б відрізняло її від візантійської основи. Сакральне мистецтво на Русі, у всій своїй повноті, активно засвоює нову систему християнської обрядовості, включно із півчим репертуаром, системою жанрів, нотацією та системою осмогласся. За свідченням фахівців, богослужіння руським святим, які були створені в період Княжої доби, створювались за зразком грецьких і не привнесли особливих змін у традиційний плин літургійної практики. Ймовірно, що новації заторкнули лиш світську сторону музичного мистецтва. Наприклад, за останнє десятиліття зібрана та систематизована значна частина археологічних і літописних джерел, що сприяло появі публікацій про музичне мистецтво Галицько-Волинської держави, де відзначені нові форми музикування: музичний побут княжого двору, військову музику, музичний інструментарій, пісенний фольклор [179]. В окремих працях українського музиколога-медієвіста Юрія Ясіновського, присвячених головній формі церковного співу Середньовіччя — сакральній монодії та гимнографії, йдеться про історичні форми розвитку, репертуар і структуру літургійних збірників, жанрову систему, що можна прямо пов'язати з Княжою добою. Важливим висновком наукового доробку науковця є власне тісний зв'язок із греко-візантійською основою та її рецепцією на українських землях. Тож найдавніший період закладав міцний фундамент для подальшого розвитку української духовної музики, що надалі вповні проявилось в період Бароко, насамперед, під впливом західно-європейського гуманізму. Цей період є найяскравішим в історії української культури, оскільки найвиразніше

виявив точки дотику перетину звичних, на той час, середньовічних музично-естетичних засад і нового стилю. Подібно й сучасні композитори, потребують особливого досвіду минувшини, торкаючись «старого» матеріалу в контексті сучасного бачення завдань і сутності музичного мистецтва. В такій ситуації постає проблема передання змісту монодії у новій формі, відповідній сакральному наповненню. І в цьому напрямку тривалий час відбувається пошук нового шляху до нового прочитання півної минувшини.

Відавна виразне відчуття змін у європейській культурі позначалося захопленням проблемою новизни. Поняття «нового» майже у всіх ділянках людської діяльності відповідало правильному, якісному і бажаному. Зокрема, в музиці, починаючи від часів Ars nova кожна генерація композиторів висувала нову концепцію музики, до того ж, попередня відкидалася як застаріла і недосконала. І, як наслідок, лише створення нового стало єдиним можливим способом самореалізації людини. Перефразовуючи Декарта, можна сказати – я створюю, значить я існую і цю формулу можна вважати першою аксіомою західноєвропейської свідомості. Саме метафізика Декарта стала основою Нового часу, її завданням стало підведення метафізичної основи у визволенні людини для нової свободи як впевненого у собі законодавця. Проте загострення на виокремленні поняття «нового» безсумнівно є наслідком християнства, завдяки протиставленню Старого і Нового Завітів, що перетворило поняття новизни в одну із фундаментальних релігійних категорій. Проте онтологічна новизна передбачає повне і фундаментальне преображення людської природи, облачення у Христа. Про це говорив апостол Павло – *Хто у Христі, той нове створіння*, передбачаючи також у такій зміні значні зусилля, прикладені людиною для досягнення визначеної мети. У всіх інших

випадках новизна перетворюється у хронологічну чи історичну данність, шукаючи при цьому нової онтологічної основи. Такою стає сама людина, самостверджена, досконала особистість, утверджуюча свою неповторність. Як наслідок, виникають нові принципи організації звукового матеріалу, котрі базуються насамперед на композиції. Безпосередніми умовами для виникнення принципу композиції стали наступні зміни – раціональне осмислення осмогласся і перетворення поспівкової гласовості в систему октавних звукорядів, розпад інтонаційних поспівок на окремі звуки. Тобто, перехід від синтетичного розуміння мелодії до аналітичного. Окремі звуки, які виокремилися внаслідок розкладу поспівки-формули, представили принципово новий структурний матеріал для побудови мелодії, що вийшла з-за межі бриколажу і потрапила до нового простору поза сакральним світом. Зазначимо, що поруч із зазначеними змінами на Заході активно розвивалося багатоголосся. Російська дослідниця Наталія Ефімова писала, що: «Характерна особливість перетворення модальної практики в систему октавних звукорядів є в тому, що вона стала функціонувати паралельно з практикою раннього багатоголосся. При чому наукова теорія ладового осмислення хоралу, яка сформулювала у середньовічній модальній системі звукорядні конструкції кожного ладу, його звуковий об'єм, одиничність фінального тону, а також тону речитації, чи позицію півтонів, також оформлялася одночасно із розробкою нормативів вертикальної організації звуковисотного простору» [56, с. 262].

Безсумнівно, такі важливі зміни ґрунтувалися на основі нової ідеології, що підтримувала, пояснювала і пришвидшувала утвердження нової епохи. Ніна Герасимова-Персидська визначила п'ять ознак музичної культури Нового часу, що створило нову культурну систему:

- 1) антропоцентричну;

- 2) з емансипацією окремих її компонентів (наука, філософія, мистецтво);
- 3) з внутрішньою диференціацією кожного з них;
- 4) світську, з десакралізацією ритуалів;
- 5) із піднесенням ролі індивідуума [35, с. 16].

В Україні ранньомодерної доби музично-стильове оновлення відбувалося у взаємодії двох протилежних тенденцій. З одного боку, відчутною була рішуча переорієнтація на західно-європейські здобутки Ренесансу і Барокко, а з іншого — намагання зберегти традиційні зв'язки з візантійським культурним ареалом. На цій основі формується яскраве мистецьке середовище, в якому тісно переплелися співпраця митців-професіоналів, народних майстрів і митців-чужинців. У результаті тісної взаємодії цих тенденцій і напрямків твориться національний стиль української гимнографії [176]. З цього приводу Олександра Цалай-Якименко пише, що «започаткована в ранній християнський період, ще в Київській Русі традиційна монодія завершила свою кількасотлітню еволюцію вже до XVII ст. як чітка типологічна система, як духовно-мистецьке, естетичне явище, позначене особливою виразністю синкретичної форми, згармонізуванням деталей і цілоти, тобто всього того, що сприяло спонтанному пробудженню й самовиявленню в людині її найглибшого, духовного божественного єства [157, с. 36].

Тож не випадково, незважаючи на сильний вплив Заходу, культурна парадигма середньовіччя не переставала незмінно домінувати в Україні аж до XVII ст. і надалі продовжувала існувати, забезпечуючи постійне відтворення повного корпусу напівів. Стилістичні зміни, які виникали, не торкалися її сутності: збагачувався інтонаційний фонд, ускладнювався мелодичний розвиток, але зберігалися основні засади церковної монодії,

зазначені вище. Про це свідчать численні нотолінійні ірмологіони, які зберігаючи стабільний репертуар також засвідчують присутність активних процесів оновлення, переродження традиційної середньовічної гимнографічної спадщини в Україні. Новий нотолінійний Ірмологіон XVII ст. став не лише багатшим за репертуаром, але й зазнав стилістичних нашарувань, в якому архаїчні пласти сусіднують з ранньомодерними зразками новогрецького, новоболгарського мистецтва, з мелосом новітніх побожних пісень, а гібридні болгаро-київські, болгаро-острозькі твори — з підкреслено традиціоналістськими [157, с. 25].

Про утримання середньовічної традиції у духовній музиці барокової доби свідчать також багатоголосі партесні концерти. Цей жанр був найяскравішим репрезентантом нового стилю, в чому переконують публікації цих творів. Важливий внесок у вивчення партесного концерту, як центрального жанру музичного мистецтва доби бароко, відіграють дослідження Мирослава Антоновича. Статті Антоновича присвячені історії української церковної музики опубліковані в збірці «Musica Sacra», де в другому розділі книги зібрано декілька статей, присвячених партесному багатоголосцю [14, 15].

Перші дві статті присвячені аналізу п'ятиголосої партесної літургії та хорових концертів з бібліотеки м. Нови Сад у Югославії. В процесі аналізу Автор торкається проблем форми, звукової архітектоніки фактури, мелодики, ритму, гармонії. Окрім того, розкриває значення та вплив української партесної музики на формування російської музичної культури XVII-XVIII ст. В статті про партесну музику доби Козаччини, М. Антонович підкреслює факт творення та поширення жанру партесного багатоголосся завдяки братським школам, а також подає перелік прізвищ композиторів того часу. М. Антоновичу також належать публікації партитур партесних

концертів, зокрема п'ятиголосі служби Божої невідомого автора XVII ст. та окремої збірки партесних концертів 185.

У вивченні жанру партесного концерту багато зроблено Ніною Герасимовою-Персидською, яка окрім музикологічних студій також публікує нотовані збірки концертів. Основні наукові праці дослідниці присвячені вивченню партесного багатоголосся в Україні XVII-XVIII ст., серед яких монографії та доповнена версія «Партесний концерт в історії музичної культури» [114]. Окремий внесок у дослідження жанру партесного концерту належить Ользі Шуміліній, яка пише про значення гармонії та поліфонії в українських партесних концертах [169] та Наталії Зоболотній, яка розглядає художньо-стильові особливості жанру [60].

Музична характеристика Партесного концерту свідчить про певні визначальні риси, як, наприклад, принцип контрасту, що проявився на різних рівнях: мелодико-інтонаційному, темброво-фактурному, метроритмічному, образно-емоційному, зіставленні *tutti* і *sol*. Завдяки переліченим засобам мелодика набувала виразності та певних рис декоративності. Всі ці елементи динамізували твір, виробляли відчуття ладової функційності, а також відігравали визначальну роль у формотворенні композиції. Проте глибший аналіз партесних концертів дозволяє відзначити, що саме мелодико-інтонаційний пласт зберіг поспівкові зерна монодії. У багатьох випадках типові поспівки розспіву стають наскрізними інтонаційними зворотами, набуваючи варіаційного розвитку під впливом багатоголосого контексту [59, 61]. Натомість використання декоративності застосовувалося для підкреслення ключових слів у змісті тексту, що посилювало музично-поетичний зв'язок. Спостерігається часте використання нисхідного квартового руху мелодії, що також інтонаційно походить із монодійної практики. Також виділяється

основна композиційна ідея – перекличка голосів, прообразом якої можна вважати антифонне протиставлення двох крилосів у практиці церковного співу. У Партесних концертах відбувається емоційне збагачення музичної мови завдяки використанню декоративних елементів та яскравої колористики, а також загострюється контрастність музичної інтонації завдяки багатоголосому викладу та відповідному чергуванню ансамблевих і туттійних фрагментів. Саме в партесних концертах розпочинається процес формування ладо-функційної системи, впроваджуються різні поліфонічні принципи розвитку. А головною засадою формотворчого принципу виступає поетичний текст, що також є характерним для сакральної монодії. Все це свідчить, що партесний спів залишився близьким старій традиції і міцно пов'язаний із сакральною монодією, хоча її суттєво оновила композиторська творчість, він представляє новий стиль і значно розширює виразове значення всіх засобів монодії.

Таким чином, Партесний концерт є жанром, який на основі музичного мислення сакральної монодії та технічних інновацій Заходу став яскравим представником музичного мистецтва України Нової доби. У нашому дослідженні у третьому розділі аналізуватиметься зворотня тенденція — повернення монодійного мелосу до сучасного інтонаційного світу, в якому послівкові структури, прив'язані до поетичного тексту сприймаються як певна новація, немов зворотня рефлексія.

Зауважмо, також, що для більшості творів XVII-XVIII ст., не враховуючи попередніх століть, дуже важко визначити авторство. І це не тільки в Україні, але й за кордоном. Наприклад, достатньо переглянути збірки творів одного періоду – інструментальну музику Італії, Іспанії, Англії, Німеччини XVI-XVII ст., щоб переконатися в стереотипності багатьох прийомів та цілих їх комплексів. Серед них легко виділити модель,

за якою можна створювати нові твори, а на перший план виступає більш крупний поділ: епоха, стиль, жанр, школа, а лиш тоді індивідуальний почерк [35, с. 47]. У такій характеристиці можна вбачати певний середньовічний прообраз *подобія*, що був важливим формотворчим засобом літургійних піснеспівів у богослуженні.

Отож, впродовж століть церковна музика була єдиним полем, в якому формувалися стереотипи національного музичного професіоналізму. І в цьому вбачається не лише багатство жанрів і форм як багатства музичного стилю сакрального монодійного мистецтва, партесного багатоголосся чи подальшого класицизму. У цьому яскравому музичному полі формувався інтонаційний фонд української музики, що став засадничою формою поєднання різних творчих шкіл. Такий досвід вбачається у композиторській творчості, на що зокрема, звертає увагу Олександр Козаренко. Автор стверджує, що саме на зламі століть (XIX-XX) в музиці Миколи Лисенка відбулося зімкнення багатовікових семіотичних процесів у власній музичній мові, яка стала моделлю національної. Козаренко пише про «витворення Лисенком справжньої музично-етнохарактерної музично-семіологічної системи, конструктивні риси якої збережені і розвиваються дотепер» [79, с. 37]. Тож, «музична мова Лисенка як перша справжня національна музично-семіотична система стала рубежем, що відділив могутній пласт т. зв. передстилю в українській музиці (період формування давньоукраїнської музичної мови, який завершується творчістю М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського), означив параметри власне стилю, розвинутого спадкоємцями М. Лисенка і передбачив ряд ознак мета- чи надстилю» [79, с. 59]. Зазначимо, що саме в цей період відбувається виокремлення категорії «музичної мови» як семіотичної системи, саме перші десятиліття XX ст. характеризуються приходом «лінгвістичної свідомості» модернізму, коли ця

риса була майже одночасно відкрита в багатьох суміжних галузях – філософії, літературо- та мовознавстві, естетиці. Цей період характеризувався розробкою тлумачення мистецьких текстів аж до гіпертексту навколишньої реальності. Звідси ставлення до музичного мистецтва як певного мовленнєвого коду, в якому зберігаються численні елементи музичного вислову. Розщеплення цих елементів дозволяло пояснювати і характеризувати мовні стилі композиторів, заглиблюючись до найменших часток музичної мови кожного, але при цьому виокремлювати загальнонаціональне в їх творчості. Зазначимо, проте, що за останні десятиліття в музикознавстві майже не з'явилося праць, які б ґрунтовно досліджували розвиток музичної мови також і з позиції впливу мелосу монодійного мистецтва на національну музичну мову. Звичайно, що початок ХХ ст., відзначений поширенням комуністичної ідеології поступово ускладнив розвиток жанрів духовної музики та їх фахових студій. Східна, а згодом і Західна Україна, перебуваючи у колі впливу войовничого атеїзму на певний період дещо призупинила еволюціонувати у цьому напрямку. І тільки з наближенням Третього тисячоліття ніша духовної музики почала активно заповнюватися. В цьому важливу роль має відігравати і сакральна монодія та активні засоби, сприяючі її дослідженню: публікації нотних антологій, музикознавчі студії у спеціальних збірниках. В цьому за останні роки також зроблено певні кроки: вибраний ірмолойний репертуар опублікований у серії *Антологія сакральної монодії* (12 випусків):

Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI ст. [=Антологія української церковної монодії, 1], Львів 2002;

Канон на В'їхання Господнє в Єрусалим з рукопису кінця XVI ст. [=Антологія української церковної монодії, 2], Львів 2003;

Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття [=Антологія української церковної монодії, 3], Львів 2005;

Степенні антифони вісьмох гласів з рукопису 1674 року [=Антологія української церковної монодії, 4], Львів 2005;

Die Stufen-Antiphonen in Haken-Neumenhandschriften den 16. Und 17. Jahrhunderts / Степенні антифони у крюково-невменних рукописах XVI-XVII століть [=Антологія української церковної монодії, 5], Львів 2006;

Сідальні вісьмох гласів з Перемишльського ірмологіону 50-60-х років XVII століття [=Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії, 6] Львів, 2007;

Літургія св. Йоана Златоустого [=Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії, 7] Львів, 2008;

Бог Господь на вісім гласів [=Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії, 8] Львів, 2009.

Воскресні ірмоси вісьмох гласів з Львівського ірмологіона кінця XVI століття [=Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії, 9] Львів, 2013.

Собор Архистратиґа Михаїла та інших Небесних Сил безтілесних [=Антологія візантійсько-слов'янської та української гимнографії та сакральної монодії, вип. 10]. Львів, 2014.

Ірмоси канонів на Різдво Богородиці та Воздвиження [=Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії, вип. 11] Львів, 2015.

Опубліковано факсимільні видання ірмологіонів:

Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und

eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008, 509 S. [188].

Ірмологіон 1809 року Івана Югачевича-Склярського / упоряд., транскрипція та ред. Ігор Задорожний [=Історія української музики, 17:Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. — Ужгород: «Карпати», 2010. — 390 с.

Дослідженню гімнографії і сакральної монодії присвячені спеціалізований науковий збірник *Каллофонія* (8 випусків) та окремі монографії:

Юрія Ясіновського *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [176], Олександри Цалай-Якименко *Київська школа музики XVII століття і Духовні співи давньої України* [156], Наталі Сиротинської *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії* [134].

Поруч із важливими вищезазначеними кроками, скерованими до різних векторів дослідження сакральної монодії, велике значення для наукового поступу має також і практичний досвід українських композиторів, працюючих безпосередньо з давнім матеріалом, його живим організмом. Опираючись на досвід попередників, а, головне, на найдавніші пласти церковної музики, озвучуючи їх по-новому сучасні українські композитори вносять важливий вклад у віднову давньої національної культури. Такі творчі потуги сприятимуть не лише віднайденню найглибших матриць

сутності духовних піснеспівів, а також стануть надійним засобом віднайдення мистецької самототожності через повернення до витоків.

1.2. Жанрова система християнського богослужіння Східної Церкви.

Сучасна творчість українських композиторів містить велику кількість духовних композицій, які представляють нове прочитання давніх сакральних жанрів церковної монодії. В цьому вбачається певна тенденція намагання не лише залучити цей матеріал до сучасного мистецького звукового поля, але й спроба зануритися в інтонаційний пласт духовної спадщини, спробувати відгадати її сутність й відтворити новітніми музичними засобами. В цьому кожен композитор демонструє власне бачення традиції, проте необхідною передумовою таких кроків, мабуть, є попереднє вивчення історії формування літургійних жанрів, що дозволить глибше відчувати і зрозуміти їх сутність, а звідси й випрацювати максимально відповідні способи інтерпретації. Ймовірно, в процесі зародження й розбудови жанрів літургійного співу Східної та Західної Церков, виникали подібні питання, що знайшли своє відображення у літургійній жанровій системі, представленій як простими, так і складними формами і, відповідно, різними рівнями виконавства. Цей процес визначався богослужбовим ритмом, що підкорявся з одного боку добовому, тижневому чи річному літургійному циклам, а також диференціації згідно празничного чи буденного богослужінь. З часом у

богослужінні Східної та Західної Церков виокремилися жанри, що зайняли особливе місце в обряді у царині сакрального мистецтва і надалі привертали увагу визначних композиторів різних епох. В Україні, впродовж останніх десятиліть другого тисячоліття також зросло зацікавлення духовною творчістю, що виразно проявилось у виконавській практиці, а також стало потужним імпульсом до їх відродження у новій якості в творчості українських композиторів ХХ століття, зокрема, на зламі другого і третього тисячоліть. Тож важливим кроком до пізнання сучасного є осмислення духовного спадку, що став наріжним каменем для композиторської творчості наступних поколінь.

Церковний спів завжди особливо виділявся у синкретичному з мистецької точки зору християнському обряді, оскільки саме літургійні піснеспіви вважалися невід'ємними «трансляторами» змісту сакральних текстів й засобами утвердження християнських догматів, а звідси й однією з форм самого богослуження [33, с. 54]. І не випадково український митрополит Андрей Шептицький у декреті Львівського Архиєпархіального Собору 1941 року зазначив: «по приписам церковного права і по практиці, заховуваній від віків у нашій Церкві, церковне правило має бути співане [...]. У співі віддає себе чоловік на службу Господеві: свої легені, руки, коліна, ціле тіло, голос, язик, почуття краси, мелодії, ритму і гармонії, — словом цілого себе. У співаних молитвах подає Церква неначе доповнення євангельської проповіді. Спів є крім того пречудним символом, бо так, як у співі голос раз підноситься до високих тонів, то знову знижується до низьких, так і в молитві: Душа, стоячи перед Всевишнім, раз підноситься до неба актами надії чи любови, то знову понижає себе до покірного визнання гріхів і каяння за них» [164, с. 2]. Така увага до півчої традиції Східної Церкви віками плекалася в

Українській Церкві, тож не випадково, що після відродження української держави зростає зацікавлення сакральним репертуаром у композиторській творчості. Серед творів, які найчастіше опиняються у полі зацікавлень сучасних композиторів є жанри, що займають центральне місце у богослужбах річного літургійного кола Східної Церкви. Серед них, наприклад, частини Літургії – Херувимська, Вірую, єктенії; Блажен муж, богородичні-догматики та *Нині отпуцаєши* Вечірні, постові напиви *Возбранной воєводи*, *О Тебi радується*, страстний цикл, воскресний піснеспів *Да воскреснет Бог*, а також стихири, кондаки, Акафіст та ін. Всі ці та інші жанри в процесі розвитку формували півчу драматургію православної церкви, тобто богослужбний порядок, яким регулювалося місце та спосіб виконання сакральних текстів. Відповідно кожен жанр займав визначене місце у богослужінні і відповідав певним музичним особливостям, що керувалися як мелодичним змістом, так і способом виконання. Піснеспіви відрізнялися також за тематизмом, характером звучання, що сукупно складало вокальний «стиль» кожного різновиду співів і така практика утверджувалася століттями. Тож важливо прослідкувати історичний процес формування піснеспівів Східного обряду, визначити їх характерні особливості та відповідно виявити спосіб трактування цих жанрів у творчості сучасних українських композиторів. Важливо також дослідити творчий метод опрацювання духовного репертуару та спосіб його прочитання в контексті традицій та новаторства на зламі тисячоліть.

Українська Церква, що запозичила багатий корпус літургійних піснеспівів від греко-візантійської Церкви отримала можливість за короткий час адаптувати складні обрядові форми. Проте на початку становлення християнського обряду процес музичного оформлення

богослуження відбувався поступово і був строго регламентований – у залежності від виокремлення і розбудови церковних празників встановлювався півчий репертуар, його склад, послідовність молитов і співу, а також і відповідний спосіб виконання, що базувався на контрасті жанрів та їх виконавських форм. Таким чином, саме музичні форми стали основним фактором, який вплинув не лише на поступове збагачення Східного обряду, але навіть на його перетворення у грандіозне і вражаюче дійство, яке дивувало і захоплювало. Пригадаємо, що за легендою саме монументальність і яскравість Східного обряду стала причиною прийняття князем Володимиром хрещення від Візантії. Проте ранньохристиянський період характеризується значно скромніше і вибудовується на основі запозичення та адаптації жанрів, що домінували у ритуальній практиці юдеїв та греків.

Одна з найдавніших форм співу пов'язана з жанром псалму, що виконувався ще у синагогальній практиці юдеїв і відповідав наступному принципу — на кожен склад припадав, як правило, один звук. Такий спосіб виконання пов'язувався з основними засадами функції музики у богослуженні, тобто її супроводженні поетичного тексту, що мало допомагати слухачеві краще зрозуміти, сприйняти і пережити сакральний зміст. Тож саме від гебрайської практики співу християни перейняли мелодичний речитатив як спосіб виконання псалмів, що надалі отримало визначення як «псалмодія», тобто своєрідний спосіб співу псалма у формі мелодичної декламації. Ритміка псалмодії позначалась граматичними і логічними акцентами тексту. Священик читав псалми перед вівтарем, наголошуючи певні склади — такий спосіб виконання називався «просодія». Остаточно мелодизований речитатив, як певну форму співу, ввів у практику християнських церков св. Афанасій Великий. Назагал

побутувало переконання, що задля виразнішого звучання богослужбного тексту і, відповідно, його розуміння, виконання піснеспівів не могло опиратися на волю музично-художньої фантазії чи свободу імпровізації, оскільки це відвертало увагу від сприйняття змісту. Музика у цьому випадку не повинна була домінувати над текстом, тож найдрібнішій одиниці тексту відповідав один звук. Така форма співу створювала суттєві обмеження, що сковували творчу свободу творців піснеспівів, проте така форма співу застосовувалася лише до визначеного кола жанрів, які концентрували увагу на тексті згідно драматургії богослужіння [32].

Напротивагу стриманому псалмодичному виконанню, для вокальної практики Сходу від найдавніших часів було характерно використовувати й розлогий тип співу під час обрядових служб. Ймовірно, це пов'язувалося із особливою потребою емоційного вислову людини перед лицем незвіданої сили — Творця. Тож поруч із мелодизованим прочитуванням псалмів у найдавнішій практиці синагогального богослуження використовувався також яскравий приклад мелодично розлогого мелізматичного співу — *Алилуйя*, що зберігся у практиці християнської церкви дотепер. Цей жанр зберіг свою оригінальну назву, це гебрайське визначення ніколи не перекладалося і залишилося найстарішим зразком літургійного співу. Алилуя дотепер часто використовується у богослужіння як окремий жанр, а також як емоційне каденційне завершення інших жанрів, наприклад причасника та ін.

Алилуйні розспіви стали зразком для поширення мелізматичного елемента на інші, більш пізні жанри, з характерною багатого орнаментациєю. Такий вид мелізматичної орнаментики спостерігається в найстаршій групі християнських піснеспівів і надалі такий вокальний «алилуйний» стиль змінив характер візантійського співу. Ускладнення

мелодики шляхом поступового прикрашання настільки захопила творців християнських піснеспівів, що іноді структура первинної мелодії ставала невпізнаною через багатство орнаментики.

Із жанром *алилуя* пов'язано виникнення нових форм піснеспівів. Наприклад, збереглося передання про одного із перших середньовічних композиторів — Ноткера Заїку / Notker Balbulus (840-912) із Санкт-Галленського монастиря, який завдяки виокремленню алилуйних розспівів «з середини» григоріанського хоралу для їх вивчення, створив новий жанр секвенцій. Творячи нові фрагменти текстів для кращого засвоєння особливо складних алилуйних мелодій, Ноткер ритмічно організовував мелодичні відрізки, що згодом привело до їх виокремлення і самостійності в обряді. Таким чином *секвенції* були першим кроком музичної творчості в ділянці догматично канонізованої мелодики григоріанського хоралу.

Яскрава вокальна барва окремих сакральних жанрів, ймовірно, викликана домінуванням у ній одноголосся і така виключна вокальність, необмежена, завдяки тексту, акцентною ритмікою, сприяла частому вживанню мелізматичних прикрас для особливих емоційних моментів. Ця особливість була також характерна для орієнтального Сходу загалом, що перейшло до християнського обряду Західної та Східної церков. Звідси, наприклад, і часте використання у літургійній практиці таких технічно складних жанрів як *юбіляцій*, *алилуйя*, що наповнювали богослужіння елементами яскравого, емоційного звучання, імпровізаційного за своєю суттю. Це свідчило про суттєве зростання півного мистецтва, і спричинилося до створення знаменитого "розкаяння" Блаженного Августина (354-430), що марно намагався примирити суворі релігійні догми із звучанням солодкого (*suave*) і технічно відшліфованого (*artificiosa*) голосу. Але вже Ісидор Севільській (559-636) в "Етимології" дає визначення

ідеального літургійного голосу (*vox perfecta*), який повинен бути високим (*alta*), "щоб мчати до божественних висот", ясним (*clara*), "щоб наповнювати наш слух", солодким (*suave*), "щоб пестити наші душі". Ісидорову оцінку (*vox perfecta*) надалі цитували Рабан Мавр / *Rabanus Maurus* (близько 780-856), Авреліан з Реоме / *Aurelianus de Reome* (-), Регино Прюмський / *Regino von Prüm* (840-915), Одо Ключнійській / *Odo de Cluny* (879-948), Якоб Льежський / *Jacob de Liegeoise* (1290-1351). Такі переконання збереглися і адаптувалися в епоху Відродження, коли від звукової естетики соборного *vox perfecta*, уподібненого "співу ангелів на небеси" на честь Всевишнього, починається ідеалізація у співі високого тону, що надалі стане основою *bel canto* XVII-XVIII ст.

Стосовно динамічності виконання найдавнішого пласту християнських піснеспівів, важливою є думка Марселя Переса, керівника ансамблю старовинної музики "Органум" (Франція), який звертає увагу на стереотипи трактування найдавнішого літургійного репертуару по відношенню до живих традицій. До середини XIX ст. ідея впорядкування сукупності складових літургійної практики згідно з первинними формами римських мелодій, а також бажання поєднати якнайбільшу кількість віруючих навколо виконання одноголосної мелодії привело до радикальних змін функцій співу всередині ритуалу. Внаслідок цього солісти (псаломники, читці) були замінені парафіяльними хорами, а разом з ними з церковного співу були виключені і всі вокальні засоби, призначені підкреслювати динамізм фрази. На думку Марселя Переса, орнамент, перш за все, служить потребам тексту, виявляючи його ввідні фрази і періоди, підкреслює силлабічну артикуляцію, акцентує приголосні, важливі для розуміння слова. Розумно використана майстерність орнаментациї відкриває шляхи до сприйняття численних резонансів проспіваного тексту, виявляє найменші

ритмічні одиниці, формуючі внутрішню динаміку тривалостей. Це твердження також отримало незалежне підтвердження з боку останніх досліджень віденського медієвіста проф. Ксавера Кайнцбауера, який опираючись на теоретичні праці відомого дослідника григоріаніки Ежена Кардіна [187], свідчить про григоріаніку як про живе і багате співоче мистецтво, яке виразними артистичними засобами передавало найглибші та найтонші богословські ідеї та релігійні переживання. Ця теза протиставлена досить поширеному ототожненню григоріаніки із "вирівняним" стилем *cantus planus*, який властиво є лише заключним і не найкращим етапом розвитку. Тож останні дослідження оцінюють музичну стилістику григоріаніки як яскравий та емоційний піднесений спів і в цьому григоріаніці близька й Східна монодійна традиція, що впродовж тривалого періоду розвивала артистично-виконавське багатство церковних піснеспівів, поширюючи таку практику і на слов'янських землях, про що, зокрема, свідчить репертуар українських нотолінійних ірмологіонів.

Поруч із псалмодією та мелізматичними виконавськими формами у ранньохристиянські часи існувала також третя форма співу – гимнодія, що означала часткове розспівування складів поетичного тексту. Така атрибуція походила від гимнічної форми співу, тобто від жанру гимнів – прославних піснеспівів на честь певного святого чи події. Гимни як і псалми мали глибоке закорінення в музичній культурі Сходу і як жанр склалися ще в античній Греції, звідки й були запозичені християнами. Від самого початку тексти гимнів були вільним поетичним переказом біблійних сюжетів, що часто викликало обурення церковних ортодоксів, оскільки саме гимнічні форми співу ставали засобами до популяризації еретичних вчень. Проте гимни відігравали занадто важливу роль в релігійному житті церкви, щоб бути ліквідованими повністю, їх втрата

позбавила б богослужіння пишності та розкішності. Тож було знайдено спосіб підставлення нових текстів до мелодій язичницької та гностичної єретичної поезії. Так було відтіснено єретичні доктрини, а гімнографія розвивалася ще активніше.

У ранніх Східних богослужбах гімнічні композиції фігурують під різними назвами, гімни співаються на мелодії, в яких дві чи три групи нот можуть співатись на один склад тексту. Такий спосіб дозволяв найкраще поєднати поетичну виразність змісту піснеспіву та форму його мелодичного втілення. Від початків становлення християнського обряду у Візантії, як і на інших територіях Східної церкви, активно розвивалася гімнотворчість, оскільки церковна поезія уможлиблювала одночасне вправляння як у написанні поетичних текстів, так і у їх мелодичному відображенні.

Проте питання походження жанру гімну набагато складніше, ніж, наприклад, псалмів. Відомо, що батьківщиною цього жанру є Стародавня Греція, і це не випадково. Антична грецька культура у всіх її сферах - архітектурі, літературі, музиці та ін. була міцним фундаментом візантійської культури. На цьому ґрунті частково формується і християнство, яке вбирає в себе кращі зразки цієї культури і вибудовує на ній свої вчення та традиції. Наприклад, Ганс Йоахим Шульц засвідчує, що на творення енаркису (вступної частини Літургії, у якій три ектенії чергуються із антифонним співом псалмів) великий вплив мали грецькі обрядові звичаї. Також характерним прикладом такого впливу є впровадження у богослужіння так зв. акламацій, які колись виголошував Сенат для прославлення імператора Риму та його родини [167, с. 21]. Тож не випадково церковний спів візантійської церкви в процесі свого розвитку та становлення зазнає певного впливу грецької культури. В той час як тоді,

коли християнські апологети використовують досвід грецької філософії, церковний спів успішно опирається на музичні здобутки та теоретичне начало еллінів.

Тож не випадково гимнічний вид піснеспівів стає основним стержнем Східного богослужіння. Гимнічно розспівується більша частина сакральних піснеспівів, наприклад різні незмінні піснеспіви Вечірні і Утрени, піснеспіви Літургії. Гимн стає настільки популярним, що втілюється до півчої візантійської практики з перших кроків її розвитку, а також стає провідником тогочасної квітучої сирійської гимнотворчості, представниками якої були такі відомі гимнографи як Єфрем Сирін (IV ст.) та творець жанру кондака Роман Сладкопівець (V ст.) .

Таким чином вже від початків поширення християнства було вирізнено три основні форми диференціації піснеспівів і на цій основі від початку офіційного визнання християнської релігії розпочинається бурхливий розвиток церковного співу. Від IV ст. формуються основні чинопоследовності сакрального обряду. Вирізняються імена християнських провідників, які на різних територіях особливо піклуються церковним співом. Наприклад, Св. Василій Великий у Кесарії Малоазійській, св. Йоан Золотоустий – у Константинополі, Єфрем Сирін – у Сирії Палестинській, Афанасій Великий – в Александрійській церкві, св. Амвросій – в Міланській.

Дмитрій Разумовський підкреслює, що в епоху формування християнського півчого обряду використовувалися як вокальний акапельний спів, так і в супроводі музичних інструментів [123, с. 25]. Останній був притаманний для тогочасних язичницьких ритуалів та юдейського обряду, тому Отці і Учителі ранньої Церкви відмовлялися від інструментарію у християнському обряді. Зауважмо, що сучасні

композитори часто використовують інструментарій у своїх композиціях, ймовірно, керуючись часто цитованими словами апостола Павла «славмо Господа у тимпанах і гусях».

При розгляді трьох основних форм церковної музики, стає очевидним, що з самого початку християнського обряду спів був інтегральною частиною богослужіння – мав свої особливі естетичні закони і принципи відображення музичного елементу. На думку Івана фон Гарднера, музична стихія в богослужінні виявляється і використовується наступним чином:

1. Різними градаціями музичного елементу в найтіснішому зв'язку із словом, в псалмодії, в екфонесисі, урочистому возгласному читанні і гимнодії.

2. У різних видах виконання: сольному, хоровому, комбінованому одиночному з хоровим, антифонно-респонсорному.

3. У виконанні співу і читання у різних частинах храму: на місцях, призначених для співаків, на середині храму, на амвоні, під час ходу (процесії) всередині або назовні храму і т.д.

4. У різних гласах і мелодичних формах співу [32].

Всі перелічені форми богослужбного співу чергувалися під час богослужіння згідно певним правилам і вказівкам, що формувало виразну мелодичну драматургію богослуження.

Зауважмо, що від початку формування християнського обряду, сакральні піснеспіви виконувалися одноголосно, тобто монодійно, від грецького $\mu\omicron\nu\omega\delta\acute{\iota}\alpha$, тобто $\mu\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ – один і $\omega\delta\acute{\eta}$ – пісня. Проте існував своєрідний спосіб хорового чи гуртового співу, що заклав основи для майбутнього багатоголосся. Така форма співу називалася співом з ісоном, що означало виконання мелодії піснеспіву, із можливим збагаченням мелодичними фігураціями, на фоні безперервного звучання основного

тону – одного утримуваного звуку мелодії, який називався ісоном, що означало рівний. Іноді звук ісону мінявся, проте такі зміни не суперечили основному виконавському принципу – поєднання вільної конфігурації мелодичної лінії на витриманій опорі. Зауважмо, що ісон не позначався в рукописах і виконувався згідно півчої практики, що давало можливість співакам вільно розвивати мелодичну лінію піснеспіву, опираючись на добру опору. Така практика була засвоєна слов'янами і дотепер існує у сучасній богослужбовій практиці. Наприклад, монахи студійського чину зберігаючи давню традицію літургійного співу часто відправляють богослужби, використовуючи церковнослов'янські півчі тексти та давню традицію співу з ісоном. Тож не випадково у творчості сучасних композиторів часто проглядається намагання утримати давню практику розвитку головної мелодичної лінії на фоні характерних стійких мелодичних опор. Новаторство проглядається лиш у формі наслідування ісону, що проявляється у використанні витриманих інтервальних співзвучь – переважно, квінтових чи октавних органних пунктів, а також у повторності мелодичних мотивів, які у своєму «безперервному кружлянні» також виконують функцію стійкої опори.

На основі усталення тандему одноголосої мелодики та ісону як стійкої опори творилися добрі умови для проголошення сакральних текстів, змісту яких, як основі християнського віровчення, належало центральне місце у богослужінні. Проте співвідношення тексту та мелодики також підлягало певним стилістичним змінам, що виникали як із накопиченням півчого матеріалу, так і з історичними обставинами. Велика кількість гимнів, що поступово наповнювали християнський обряд примусила Східну Церкву заборонити активне створення нових творів і поступово мистецька діяльність гимнографів зосередилась на ускладненні музичного співаного

елементу, що в наступних століттях привело до багатства і орнаментики мелодики. Бурхливий розвиток прикладної, «прикрашальної» функції церковних піснеспівів призвело до того, що з XII ст. візантійська музика втрачає свою колишню простоту — все більша увага приділяється досконалому виконанню складних мелізматичних мелодій, тоді як їх сакральний зміст частково втрачається. Тож на межі XII-XIII ст. склалася ціла система піснеспівів, які вирізнялися музичним розмаїттям, звуковисотною стороною музичного матеріалу, ритмічною виразністю, а також темпом чи характером звучання. Загалом всі ці особливості та ознаки склали основу «калофонного» співу (з гр. «прекраснозвучний»). Цей стиль поширюється з XII ст., а в XIII-XIV ст. стає провідним. Його головна риса — перевага музики над текстом. Текст піснеспівів в каллофонному стилі складався з безконечних повторень одних і тих самих слів, чи навіть фраз, а самі твори написані в новому стилі були більш складні для виконання аніж традиційні, тож спершу вони співались тільки солістами. Наслідки такого стилю спонукали, відповідно, до подальшого новаційного розвитку: до створення нових типів півчих книг для спеціального навчання співаків («Псалтикон», «Асматикон», «Пападики»); а орнаментовані напиви, відповідно спричинилися до вдосконалення нотації, т.зв. пізньовізантійської нотації. Тоді ж пишуться теоретичні трактати, що розпочинають новий етап у формуванні ладотональної музичної системи, базованої на основі системи церковних гласів.

Новий візантійський музичний стиль мав також вирішальний вплив на зміну структури піснеспівів, яка стала залежати від музичних закономірностей. Наприклад, нерідко на початку і наприкінці піснеспівів почали вставляти так звані «кратими» — особливі побудови-мотиви засновані на серії складів, музичний матеріал яких, в залежності від змісту

твору, відображав певну емоцію — страх, радість, чи сум. Такі кратими-мотиви згодом почали збиратися у спеціальній книзі, яка отримала відповідну назву «Кратиматарій», що став зібранням найбільш відомих і художньо досконалих кратим [191].

Калофонний стиль дав можливість візантійським мелургам урізноманітнити музичний матеріал. До традиційних літургійних мелодій проникають світські інтонації, і це зазначено вже у назвах кратим. Поруч із вільним поводженням з музичним матеріалом, для калофонних піснеспівів характерне і вільне поводження з текстом — в деяких випадках до одного піснеспіву вводився текст з іншого. В результаті таких прийомів початкова послідовність тексту повністю порушувалася, і вся увага слухача зосереджувалася на сприйнятті музичного матеріалу. Такі світські впливи спочатку викликали негативну реакцію духовенства на калофонію, оскільки новий стиль заперечував найважливіший естетичний принцип трактування богослужбової музики — примат тексту над мелодикою, однак художня сила творів калофонії і майстерність мелургів поступово перемогли і поруч із традиційними піснеспівами у празничні дні паралельно виконувалися і калофонічні літургійні піснеспіви.

Як бачимо калофонний стиль порушив одну із традиційних засад богослужбової практики, тобто канонічного домінування слова над мелодикою. Тож започаткування таких змін продовжувалося і надалі, і такий підхід не випадково стає одним із композиційних прийомів у практиці сучасної композиторської творчості, де виявляємо різний підхід до трактування співвідношення тексту і мелодики, про що буде йти докладніше у наступному розділі нашого дослідження.

Зазначимо, що сучасні українські композитори у своїй творчості зверталися у більшості випадків до літургійних піснеспівів, які займали

кульмінаційне місце у богослужіннях повного річного кола. Такі жанри пройшли тривалий шлях еволюції і за століття розвитку Східного обряду поступово вибудовували композицію літургійної єрархії репертуару. Такий процес розвитку і укладання півного корпусу відбувався паралельно із формуванням повноти літургійного року, основу якого склали богослужіння рухомого та нерухомого кіл. До перших відносилися осмогласні цикли піснеспівів із седмичною тижневою основою, а також празники пасхального циклу, календарна дата яких мінлася згідно пасхальному літочисленню. До празників другого - нерухомого кола - відносилися ті, які мали стабільно визначену дату за календарем. Відповідно формувалася складна півча структура добового богослужіння – Вечірня, Утрень, Літургія, а також празничний репертуар на кожен день із виокремленням найзначиміших у році Господських та Богородичних празників (дванадесятих).

Одними з перших жанрів, що були створені вже в лоні християнської церкви були жанри антифонів, тропаря, кондака та стихири. З часом ці жанри зайняли кульмінаційні місця у богослужінні і зазнали певних змін.

Жанр антифонів був одним із перших у християнському богослужінні і поступово набув великої популярності, особливо у Західній Церкві, зумовивши появу окремого збірника — Антифонарія. Ймовірно, що така популярність викликана глибинним змістом жанру, в якому антифонне звучання асоціюється із протиставленням двох світів, які поєднані ступенями духовного вдосконалення. Антифони Західного обряду як і Східного звичайно мали за основу біблійні тексти. Найдавнішим джерелом антифонних текстів був Псалтир. Григоріанські антифонарії містять біля 100 антифонних текстів написаних християнськими поетами у віршових формах. Деякі латинські тексти антифонів стали пізніше відомими також у

Візантії, існували навіть випадки перекладу грецьких текстів із збереженням візантійських мелодій.

Назва піснеспівів – антифони - вказує на історію походження жанру та, водночас, на спосіб виконання. Антифоном, що з грецької перекладається буквально як *anti* - проти, *phone* - звук, називали почерговий спосіб співу. Припускають, що традиція почергового співу двома хорами походить із способу укладання багатьох псалмів, в яких стихи розміщені кратним числом так, що першому відповідає другий, відображаючи іншими словами попередньо висловлену думку [191]. Тому антифонія є своєрідним мелодичним відповідником поетичного паралелізму і як музична форма зустрічається вже у Старому Завіті. Про це писав гебрайський філософ Філон з Александрії (30-20 рр. до Р.Х.), який здобувши грецьку освіту жив в атмосфері єврейської традиції [42]. У книзі *Життя Мойсея* він пише, що на березі Червоного моря ізраїльтяни створили два хори, чоловічий і жіночий, і прославляли Бога, отже, Мойсей започаткував хор чоловічий, а Міріам, Ааронова сестра – хор жіночий.

У богослужінні Східної Церкви є два великі цикли антифонів. Перший – осмогласний цикл степенних-антифонів, що виконується на Утрени перед читанням Євангелія і містить молитви про виправлення і очищення душі, яке досягається благодаттю Святого Духа. Степенні–антифони написані на основі псалмів окремої катизми Псалтиря, а кожна остання строфа кожного прославляє св. Духа. На основі розвинутих мотивів псалмів, разом із доповненням уславлення св. Трійці степенні-антифони символізували єдність Старого і нового Завітів.

До другого циклу антифонів належать страсні антифони, що виконуються у Велику П'ятницю, передуючи празнику Христового воскресіння. Цей світлий празник є головною ідеєю, яка проходить крізь

події Святого Письма, це прообраз і нашого "воскресіння во Христі", але важливо, що шлях цей лежить через Голгофу. Тому святкуванню Пасхи передував тривалий сорокоденний Великий піст, під час якого християни були символічними співучасниками сходження Ісуса Христа до найвищої точки болю задля спасіння людства. Таїнство смерті та воскресіння Спасителя відбувалося завдяки богослужбовому осмисленню повного циклу великопосних подій, які готували момент сокровеного здійснення Господніх обітів. Відправа великопосних обрядів відбувалося завдяки піснеспівам, що містилися у в окремих книгах — Тріоді Посній і Цвітній, які фіксували всі зміни у традиційному річному богослужінні. У ці дні поруч із змінами жанрів відбувалася зміна традиційної Літургії Св. Йоана Златоуста на Літургію Пржедєосвячених дарів, а також змінювався добовий ритм богослужень. Окремий жанровий репертуар Великого тижня, який зафіксований в українських нотолінійних Ірмологіонах, виразно свідчить про єрархію окремих жанрів. До таких відносяться жанри Великого, або страсного тижня. „Великим він називається, – говорив у свій час св.Златоуст, – тому, що в ці дні Господом сотворені великі діла. В цей Великий тиждень розрушене довготривале царство диявола, знищені смерть і гріх, зняте прокляття, відкриті рай і небо для людей. Цар і Бог світу примирих разом небесне і земне; тому цей тиждень є Великим”.

Новий Завіт пов'язує Христові страсті та воскресення зі святом Пасхи в Ізраїлі. Пасха Старого Завіту знаходить своє завершення у Христовій Пасці як переході через смерть і пекло до прослави. Назва „Пасха”, що в дещо зміненому вигляді увійшла майже в усі європейські мови, вказує на те, що християнське свято Великодня коріниться в юдєському святі Пасхи.

Богослужіння Страсного тижня Церква обставила і відповідною внутрішньою величчю, прикрасивши його мудро розміщеними пророчими,

апостольськими і Євангельськими читаннями, величними, натхненними піснеспівами і цілим рядом благоговійних обрядів. Все, що сказано і зображено в Новому Заповіті про останні дні і години земного життя Богочоловіка - все це зводиться Церквою в один живий і величний образ, який поступово розкривається перед нами в Богослужінні Страсного тижня. Особливої уваги заслуговує цикл 15-ти страсних антифонів, який виконувався у Велику П'ятницю і відображав остані хвилини життя Спасителя. Невипадково цей жанр привертав увагу сучасних українських композиторів, про що мова йтиме у наступному розділі нашого дослідження.

Тропар – літургійний гимн на прославу Христа, Богородиці або святих. З грецької мови термін «тропаріон» перекладається як «зворот, звертати». Відповідно до свята укладався зміст празничних тропарів, у більшості на честь Христа і Богородиці, благальні і подячні молитви за спасіння, а тропарі на честь святих прославляли їх подвиги, чесноти, риси характеру і заслуги. Продовженням жанру тропаря були *кондаки*, які як жанр церковної музики зародилися на переломі V - VI століть і своєю появою завдячують св. Роману Сладкопівцю (Мелодосу). Кондак або «кондакіон» – з грецької мови перекладається як «сувій», в якому поетично розгортається зміст празничної події. У творчості св. Романа кондаки отримали вид драми з розгорнутим описом дій, діалогами і монологами. Життєва правдивість, глибина, яскравість чуттєвість і поетичність образів привернули цьому жанру всезагальну любов. І не випадково незабаром після створення жанр кондака став одним із кульмінаційних у богослужінні і вважався вершиною півного мистецтва. Доповненням до кондака, який передавав зміст події став *ікос* – піснеспів, який поглиблював і розширяв зміст кондака, а цілісність обидвох зберігалася завдяки однаковому закінченню. Разом з

кондаком ікоси доповнювали тропарі, висвітлюючи подію з іншої сторони, розкриваючи її значення у яскравішій поетичній формі. Кондаки отримали таку популярність, що довго залишалися панівними протягом століть і стали основою окремої відправи - Акафісту.

Акафіст – це церковно-релігійний твір, поетична похвала Ісусові Найсолодшому, Божій Матері, ангелам або святим, складається з 13 кондаків та 12 ікосів, інколи кондаки та ікоси написані у формі акростиха, тож початкові літери передають головну тему жанру. Кондак містить поетичний виклад згідно посвяти Акафіста із завершенням алуїний розспівом, а кожен ікос містить 12 похвал, що починаються словом «радуйся» і закінчується похвалою особи, на честь якої служить Акафіст. Серед найдавніших відомих Акафістів є Акафіст до Пресвятої Богородиці, який з переданням був укладений у 626 році як благодарення за врятування столиці Візантії Царгорода від нападів варварів. Акафісти є найціннішим поетичним молитовним шедевром Візантійської Церкви і дотепер є одним із улюблених богослужінь Східного обряду.

Жанр кондака здобув велику популярність не лише у Візантії. З ним пов'язаний і особливий тип нотації – кондакарної, що існував у Київській Русі поряд зі невменною (знаменною) нотацією. Відомий дослідник церковного співу Антонін Преображенський вважав кондакарну нотацію, як і невменну, візантійською за походженням, а різницю між ними він вбачав у тому, що знаменна нотація призначалась для напівів псалмодійного характеру, тоді як кондакарна призначалась для складних мелізматичних піснеспівів. Також саме в Русі-Україні було створено окремий літургійний збірник – Кондакар, в якому основний розділ містив празничні кондаки з ікосами дванадесятих празників та вибраних святих, а в додатковому розділі знаходилися вибрані осмогласні цикли. Тож цей збірник був

найдавнішим багатожанровим руським літургійним збірником. Ймовірно, коли кондак як жанр мелізматичного стилю виходить з ужитку, Кондакар перетворюється у нотолінійний збірник Ірмолой, а різниця між ними полягає передовсім у тому, що в Ірмолої центральний розділ склали ірмоси, а в Кондакарі — кондаки. В обидвох випадках назви є умовними, бо репертуар цих книг виходить за рамки одножанрового збірника. Давнім Кондакарям присвятив окремий розділ Мирослав Антонович, який за типом укладу змісту вважав Кондакарі попередниками українських нотолінійних Ірмолоїв [183, с. 52], згодом ці тези ґрунтовніше опрацював Юрій Ясіновський [176].

Жанр стихир є одним із найчисленніших у богослужінні, це також зустрічаємо у репертуарі українських нотолінійних ірмологіонів, де календарно-мінейний празничний цикл представлений вибраними стихирами Вечірні та Утрені празника.

Термін «стихира» з грецької мови перекладається «ряд, стрічка або стих». Стихира також визначається як «хвалебна подячна пісня» з елементами розповіді про празничні події чи подвиги святого, іноді вирізняється драматургійними рисами, з елементами монологу або діалогом персонажів. Святі Отці часто називали стихирі повчальними книгами Старого Завіту за їх стихотворний розмір. Стихирі – це строфи різного змісту та різного об'єму, які складаються переважно з 8 – 12 речень. Вважається, що стихирі виникли як віршові вставки поміж стишками псалмів і лише з часом виокремилися як окремий жанр, який зайняв особливе місце у Вечірньому та Утренньому богослужінні.

Літургійна практика поділяє стихирі на п'ять основних стихирних груп:

Першу групу складають стихири *на Господи воззвах*, під якими розуміємо чотири псалми, що починаються звертанням до Господа: 140 пс. «Господи воззвах», 141 пс. «Гласом моїм ко Господу воззвах», 129 пс. «Із глибини воззвах ко Тебѣ Господи» та 116 пс. «Хваліте Господа всі язици». Із цих псалмів найбільш відповідний вечірньому богослуженню є псалом 140, оскільки в ньому звучить звертання до Господа із проханням прийняти молитву, як вечірню жертву; це приношення, як і увесь зміст псалма, вказує, що виконавцем є цар Давид, якому приписується авторство, під час переслідування. Про використання 140 псалма говорить вже св. Йоан Златоустий: Отці встановили читати цей псалом кожного вечора, тож його використання на Вечірні згадується вже в найдавніших Типіконах. Споріднений з 140 псалмом за змістом та обставинами походження є псалом 141, що продовжує та підсилює вечірню молитву, а надалі тема продовжується у 129 та 116 псалмах. Використання псалмів є свідченням послідовного переходу старозавітного пісенного матеріалу у християнське богослуження - до останніх стишків псалмів добавлялась новозавітня тематика, що сукупно творило співзвучність Старого та Нового Завітів, символізуючи слова Христа: *не придохъ разорити законъ, но исполнити*. Найурочистіші стихири *на Господи воззвах* співаються із приспівом Слава Отцю. Мова йде про догматик, тобто пісню на честь Пресвятої Богородиці. Догматики, які завершують ряд стихир *на Господи воззвах* за змістом і за функцією належать до марійських гимнів і називаються богородичними.

Другу групу стихир Вечірні складають стихири *на стиховне* або стихири стиховні. Ця група стихир виконується в другій частині Вечірні після входу і повніше розкриває зміст празника, оскільки додаються не до повсякденного псалму, а до особливих стихів, які пристосовувалися до празника, звідки й їх назва. Стихири стиховні мають величаний характер.

Вони вповні відображають і прославляють велич згадуваного свята і є більш урочистими від групи на *Господи воззвах*. Вони співаються на більш мелодійні гласи і в греко-візантійській практиці виконувалися двома хорами посередині храму.

Наступною є група вечірніх *литійних* стихир, які виконуються на литії і означають посилену молитву. Стихири цієї групи на Вечірні у празничні дні, під час виходу в притвор, а в деяких монастирях довкола храму. Особливу групу стихир складають стихири *блаженні*, які виконуються тільки у воскресні дні на Літургії у третьому антифоні зображальному, вплітаючись в стишки Нагірної проповіді.

У воскресні та празничні дні на Утрені виконується група стихир *на хвалітех* або стихири *хвалитні*, які доповнюють хвалитні псалмів 148, 149 та 150. На відміну від стихир на *Господи воззвах* та стиховних, хвалитні стихири є заключними і найбільш урочистими. Вони мають свій спеціальний воскресний славник, що запозичує зміст із воскресного утреннього євангелія і тому називається євангельською стихирою. Так формується окремий цикл євангельських стихир, яких є одинадцять - одинадцятинедільний *євангельський столп* Утрені.

Існують також окремі стихири, які в богослуженні стоять окремо, або така стихира слідує за одним лише стишком псалма, який не входить до комплексу інших псалмів. Такою є, наприклад, стихира по 50-му псалмі на поліелейній Утрені після Євангелія.

Розлогий ряд стихир займає найчисельніше місце у богослужінні, тож їх зміст визначає основний зміст служби, а мелодика творить мелодичну основу. Тож не випадково саме цей жанр зайняв одне з центральних місць у календарно-мінейному розділі українських нотолінійних ірмологіонів.

Наступним таким жанром став канон, ірмоси якого також формують основу ірмологійних збірників.

Жанром, що прийшов на зміну кондаку і зайняв особливе місце у літургійній практиці став канон. Його походження канону пов'язують з ім'ям Андрія Критського (650-726), творця Великого покаянного канону, але особливо яскраво цей жанр проявився у творчості Йоана Дамаскіна, Козьми Маюмського, Стефана Савваїта, Теодора Студита, Йосифа Піснєписця та багатьох інших.

Основу канону складають дев'ять з дванадцяти біблійних пісень, у формі яких старозавітні пророки і праведники оспівували найвизначніші події в житті Ізраїля. Змістом кожної біблійної пісні визначається тема кожної з пісень канону і її розкриття у подальшому розвитку із використанням новозавітніх парафраз. В Першій пісні Мойсея (Вих. 15, 1-19) «Поимь Господеві» прославляється побідоносність Господа у визволенні Ізраїля із єгипетської неволі та перемога над фараоном. В Другій звинувачувальній пісні Мойсея (Вт. 32, 1-43) «Вонми, небо, і возглаголю», прославляється Господь, зображаються благодіяння Його над Ізраїлем у виході з Єгипту та прямуванні до обітованої землі та наголошується на невірності народу. Третя пісня Анни (1 Цар. 2-11) «Утвердися серце моє в Господі», відображає радість за дарованого їй сина, змальовує надію на єдиного святого Бога. П'ята пісня пр. Аввакума (3, 1-19) «Господи, услишав слух Твой» – здійснення суду Господа над халдеями – ворогами вибраного народу. Пісня Шоста пр. Ісаї (Іс. 26), з якої взята для канона більша частина, зі слів «От ноці утренюєть дух мой», оспівує майбутню землю праведних. Шоста пісня пр. Йони (Йони 2, 3-10) «Возопихь в скорби моєй ко Господу» свідчить про його триденне перебування у череві кита, що символізувало прийдешнє триденне воскресіння. Сьома пісня трьох отроків (Дан. 3, 26-

88), «Благословен еси Господи Боже отець наших», прослава Бога отців за праведне покарання свого народу неволею та прохання милості та визволення. Друга менша частина пісні «Благословіте вся діла Господня», яка служить Восьмою піснею канону, прославляє Господа за величні діла. Дев'ята пісня Пресвятої Богородиці (Лк. 1, 46-55) «Величить душа моя» радісно прославляє Господа, а пісня Захарії (Лк. 1, 68-79) «Благословен Господь бог Ізраїлев» славить Бога за подароване спасіння вибраному народу [151].

Після виникнення жанру канону пісні не зазнали ніяких змін, лиш відбулися деякі зміни у структурі жанру згідно часу його використання. Наприклад, повний канон з дев'яти пісень використовується лише в час Великого Посту, у Великий Піст також співаються скорочені канони до трьох пісень – трипіснці, а в інший час (в будні та празники) співається вісім пісень канону – друга пісня, базована на 2-й пісні Мойсея скорочується, що пов'язують із її змістом.

Структура кожної пісні канону складається з ірмосу та тропарів. Ірмосом називають перший тропар кожної пісні канону який служить тематичним, мелодичним та ритмічним зразком для наступних тропарів цієї ж пісні.

З часом відбулося ускладнення канону іншими жанрами, які виконувалися поміж піснями. Наприклад, сідальні після 3 пісні та кондак після 6 пісні. Це не лише ускладнило композиційну структуру канону, але й урізноманітніло мелодику жанру, збагатило тематичним та образним колоритом Старого й Нового Завітів.

Розмаїття жанрової системи Східної Церкви є питання складним і потребує докладного дослідження. Проте не підлягає сумніву головне призначення півчих жанрів – донесення сакрального змісту до слухача,

сприяння його кращому розумінню і засвоєнню християнських правд віри. І все це відбувається у мелодичному оформленні. Тож не випадково у Конституції про Літургію, яку прийняли на II Ватиканському соборі, окремий розділ був присвячений музиці, що в поєднанні із Словом становить «необхідну і складову частину урочистої літургії»:

«Тим-то церковна музика буде тим святішою, чим тісніше вона сполучуватиметься з літургійною дією» (SC 112). На основі SC 112 (*Cantus sacer qui verbis inhaeret*) перевагу надаємо словові – як музичному відкриттю тексту під час богослужіння – над суто інструментальною музикою. «Цінність і перевага музики на християнському богослуженні впливає з того, що вона переважно подається у формі співу. Пов'язана в такий спосіб зі словами літургії, вона разом із текстом стає важливою і невід'ємною частиною урочистої літургії». Це означає, що музика розширює людські можливості вираження, що залежить все-таки від змісту, який можна передати словами, в цьому разі від вокального виконання богослужбового тексту [89]. Тому таким важливим явищем для української культури є найдавніший пласт духовної музичної культури, збережений в чисельних українських ірмологіонах барокової доби, що дає можливість відчутти мелодико-інтонаційний колорит такої віддаленої від нас епохи. Саме ірмолойний спів був осердям Української Церкви, що завдяки єдиному стилю зберігала єдність нації на етнічних українських землях. Тож не випадково поруч із широким спектром жанрів духовних творів зростає інтерес власне до ірмолойного репертуару, про що свідчать твори українських композиторів. Дослідження відображення сакрального репертуару у сучасній композиторській творчості дозволить краще усвідомити і пізнати зміст минулого, що в новій барві постало у творчості українських композиторів на зламі тисячоліть.

Висновки до 1 розділу.

У 1-му розділі розглядаються особливості розвитку духовної культури людства, оскільки саме впродовж різних історичних епох формувалися характерні сторони мистецького і наукового світогляду, інтелектуальні та духовні запити. І в цьому колі множинності ідей вирізнялося сакральне мистецтво як міцна основа духовного життя і розвитку людського соціуму. Тож і надалі в царині духовного мистецтва спостерігатиметься постійне звертання до минувшини, до основ, що спонукатиме періодично ставити питання співвідношень традицій і новаторства. Зокрема, переконуємося, що виокремлена Ніною Герасимовою-Персидською проблема «зустрічі епох» виразно зазвучала на початку ХХІ століття, коли загострилося відчуття історичної перспективи. І в цьому контексті вирізняються найважливіші періоди історико-культурного поступу України, серед яких ранньомодерна доба постає в нових шатах завдяки композиторській діяльності сучасних композиторів.

Зацікавлення давнім сакральним мистецтвом не згасало впродовж століть і, незважаючи на подальші суттєві стильові зміни, монодійний музичний матеріал залишався в полі зору українських композиторів. І тільки врахування естетичних засад минувшини дозволяє композиторам творити, а слухачам оцінювати потужний потенціал інтонаційного пласту сакральної монодії.

Впродовж століть церковна музика була єдиним середовищем, в якому формувалися стереотипи музичного професіоналізму, кристалізувалася жанрова система, визрівав інтонаційний фонд, що тривалий час становив засадничу основу для різних творчих шкіл. Тож сучасні українські композитори потребують ознайомлення з особливим досвідом минувшини, оскільки в контексті сучасного бачення завдань і сутності музичного

мистецтва відбувається пошук нових шляхів до прочитання літургійного мелосу.

Впродовж тривалого перуоду у літургійній практиці виокремилися жанри, які зайняли особливе місце в обряді і в подальшому привертали увагу визначних композиторів різних епох, зокрема, й українських мистців. Серед творів, які найчастіше опиняються у полі зацікавлень сучасних композиторів, є жанри, що займають центральне місце у богослужбах річного літургійного кола Східної Церкви. Серед них частини Літургії – Херувимська, Вірую, ектенії; Блажен муж, богородичні-догматики та *Нині отпускаєши* Вечірні, постові напиви *Возбранной воєводи*, *О Тебi радується*, страстний цикл, воскресний піснеспів *Да воскреснет Бог*, а також стихири, кондаки, Акафіст та ін. Всі ці та інші жанри в процесі розвитку формували півчу драматургію православної церкви. Відповідно, кожен з них займав визначене місце у богослужінні і відповідав певним музичним особливостям, що керувалися як мелодичним змістом, так і способом виконання. Піснеспіви відрізнялися також за тематизмом, характером звучання, що сукупно складало вокальний «стиль» кожного різновиду співів, і така практика утверджувалася століттями.

Безпосередня праця з живим організмом найдавніших пластів церковної музики, її новаторське прочитання вносить важливий вклад у віднову давньої національної культури. Такі творчі потуги сприятимуть не лише віднайденню найглибших матриць сутності духовних піснеспівів, а й стануть надійним засобом віднайдення мистецької самототожності через повернення до витоків.

Розділ II. Місце духовної музики у творчості українських композиторів.

2.1. Творці ініціативи в українській духовній музиці: від церковної монодії до початку XX століття.

Українське духовне музичне мистецтво впродовж століть формується на міцному фундаменті, основу якого складає розлога система богослужбових жанрів. Вже від періоду Київської доби, перебуваючи під впливом як ортодоксального півного обряду Східної Церкви, так і західних ренесансних новацій, в Україні поступово накопичувався досвід національної авторської композиторської творчості. Проте домінуюче місце завжди належало ділянці сакрального мистецтва, що, ймовірно, і стало причиною активного відродження духовних творів у практиці українських композиторів на зламі тисячоліть. Тож важливим етапом нашого дослідження є простеження послідовного розвитку музичного сакрального мистецтва в історичній перспективі із викремленням знакових постатей, чия творчість послідовно вибудовувала безперервний поступ національної духовної музики.

Питання авторства виокремилось вже від початку формування християнського обряду, і навіть за часів Середньовіччя, коли за канонічними визначеннями сакральна творчість була анонімною, збереглося багато імен піснетворців греко-візантійського періоду. У складі ненотованих літургійних книг, зокрема Октоїха, Мінеї та Тріоді, зазначені численні вказівки на авторство сакральних піснеспівів, тож до нашого часу

дійшли імена таких відомих гимнографів як Єфрем Сирін (біля 306-373), Роман Сладкопівець (491–516), Святитель Софроній, патріарх Єрусалимський († 638), Георгій, єпископ Сиракузський († біля 669 р.), Сергій, патріарх Константинопольський (VII ст.), Герман, константинопольський патріарх († 740), Андрей, єпископ критський (660 – 713), Козьма Маюмський († 743), Йоан Дамаскін († 776), Василій монах, архієпископ гесарійський (VIII ст.), Теодор Студит, архимандрит студитського монастиря († 826), Методій Ісповідник, патріарх Константинопольський († 847), Митрофан, єпископ смирнський (IX ст.), Теофан «Начертанний», єпископ нікейський († після 843 р.), Ігнатій монах, згодом митрополит нікейський († 860), імператор Лев Мудрий († 911) та його син Констянтин Багрянородний, Арсеній, єпископ Корфський, (IX ст.), Йосиф Піснеписець († 983), Анатолій, єпископ Солунський (X ст.), Йоан, митрополит Євхейський, (XI ст.) [50]. Сакральна творчість цих визначних гимнографів стала основою для зародження української гимнографічної творчості і цей процес розпочався вже в період Київської Русі, коли було канонізовано перших руських святих та відповідно формувався новий празничний репертуар. Піснеспіви руським святим досліджувала російська дослідниця Наталія Серьогіна, яка виокремила цикли стихир пам'яті княгині Ольги, князя Володимира, Бориса і Гліба, на освячення храму св. Георгія у Києві, Феодосію Печерському, Євфросинії Польцькій, Леонтію Ростовському, Знаменню ікони Богородиці у Новгороді, Олександрю Невському, Сергію Радонежському [132]. Дослідниця зазначає, що основний корпус піснеспівів, створений руськими гимнографами є анонімним, проте аналіз жанрів дозволяє виділити певні характерні риси окремих творів. Наприклад, на думку Н. Серьогіної існує ряд стихир на руські празники, які мають оригінальну композицію, відмінну від

візантійських архетипів. Одні з них стали зразками для більш пізніх руських празників, а інші не мали продовження у подальшому запозиченні їх мелодики. Окремі жанри побудовані у складнішій структурі, аніж їх попередники. Наприклад, це проявилось в окремій групі стихир-багатогласників. Такі стихири – тригласник, чотиригласник, осмогласник – слідували не структурному стереотипу, але певній структурній ідеї: напиви розспівувалися не в одному гласі, але у декількох. У жанрі багатогласника були створені найдавніші стихири Борису і Глібу «Плотскую богатяща», «Богом ізбраннії людіє», Георгію Побідоносцю «Яко звізда на небеси», Євфросинії Полоцькій «Придете любомудрьнии», Феодосію Печерському «Придете стецемся» (XII ст.). Четверогласник – стихира «Вострубим трубою песней» Миколаю Чудотворцю, осмогласник «Придите русьтии собори» Володимирській іконі Богоматері, «Днесь возрадуємся» на Покров Богородиці [132, с. 32]. Зазначений перелік піснеспівів свідчить про започаткування творчого поступу у творчості руських гимнографів, що, з одного боку, зберігаючи традицію наслідували греко-візантійський стереотип, а з іншого – розвивали традицію, вносячи певні зміни до півного матеріалу.

Із пізньовізантійським періодом XIII-XV ст. розпочався новий період композиторської творчості у царині богослужбового співу. Калофонний стиль цього часу пов'язаний із активним розвитком музичного матеріалу, а також і тексту, дозволив творити складні композиційні структури. Це вплинуло на впровадження пізньовізантійської нотації, написання музично-теоретичних трактатів, створення півчих збірників, призначених для навчання вокалістів, а, головне, на започаткування практики фіксації імен мелургів — творців піснеспівів. Завдяки цьому стають відомими імена видатних майстрів візантійської музики, які жили в XIII та наступних

століттях. До нашого часу дійшли імена Никифора Ітика, Авасіота, Теодора Манугра, Германа-монаха, Григорія-доместика, Михайла Пацада, Клова, Николая Каліста, Николая Кабана, Карвунаріота, Лева Альміріота, Фоки Філадельфа, Сімеона Псирицького. Важливо, що саме з цього періоду розпочався класичний композиторський період в історії візантійської музики, який пов'язується з іменами Іоана Гліки (XIII-XIV ст.) та його видатного учня Іоана Кукузеля (близько 1280-1360), чия творчість становить цілу епоху у візантійській музиці. Багатогранна діяльність Кукузеля-протопсалта, мелурга, теоретика і педагога мала дуже важливе значення для розвитку візантійської музичної культури. Саме в його творчості вперше в досконалій формі одержали найвище художнє втілення новаторські принципи каллофонії [41].

Пізнєвізантійський період, безсумнівно, вплинув на богослужбовий спів і Української Церкви, що також проявилось у віднайденні імен перших композиторів ранньомодерної доби, чії імена зафіксовані в українських нотолінійних ірмологіонах. Ці новаторські літургійні збірники, що виникли завдяки створенню п'ятилінійної нотації в Україні в другій половині XVI ст., дозволи не лише віднайти новітніх українських мелургів, але й цілком точно відчитати мелодику їх творів.

Серед найвизначніших імен зустрічаємо, наприклад, *Лазаря Барановича* (1620-1693) – архієпископа Чернігівського і Новгород-Сіверського, письменник і просвітитель, який постійно перебував у центрі політичного і культурного життя України. Будучи ректором Києво-Могилянської Академії при Київському Братському монастирі створив великий хор і хорову школу, утримував хорову капелу, якою керував С. Пекалицький, та церковний хор. В одному з рукописних ірмологіонів, що зберігається у Львівському Національному музеї українського мистецтва, а

також опублікована в *Антології* Олександри Цалай-Якименко [155] знаходиться *Херувимська* Л. Барановича, також збереглися відомості про поширення написаних ним кантів і псалмів. Серед відомих особистостей, які також писали духовні піснеспіви, віднайдені в ірмологіонах були *Мелетій* (бл. 1575-1633) – письменник, мовознавець, ректор Київської братської школи, архієпископ Полоцький, Вітебський, Мстиславський; *Йосафат Кунцевич* (1580–1623) – святий, мученик, архієпископ Полоцький, серед його творів відома *Херувимська*, яка знаходиться зараз у Мінську, в білоруському рукописному ірмологіоні (МДББ, 091/283); *Йов Борецький* († 1631) – політичний, освітній та церковний діяч, митрополит Київський, Галицький і всієї Руси, педагог, ректор Львівської братської школи, перший ректор Київської братської школи, письменник; *Григорій Цамблак* (1364 – після 1450) – церковний діяч, письменник, київсько-литовський митрополит, автор церковних піснеспівів, серед яких найвідоміший богородичний піснеспів «Днесь Владичиця»; *Феодосій* († 1633) - ігумен Великоскитського Манявського монастиря, засновник у Скиті регентсько-хорової професійної школи партесного співу з розвинутим п'ятилінійним нотописанням «осьмогласного пінія». Літургійні піснеспіви зазначених видатних представників української культури є єдиними творами, що ввійшли до українських ірмологіонів, що свідчить про особливі заслуги їх авторів. Аналіз окремих творів у порівнянні з монодійними піснеспівами, здійснений у магістерському дослідженні Марії Пишкович [115], засвідчив дотримання традицій у написанні літургійних творів та наслідуванні загальних засад ірмологійного стилю. Тож вже на прикладі періоду Княжа доба – Барокко прослідковується відчутний поступ у розвитку літургійної музики, що досягла свого розквіту у ранньомодерну добу. Київ впродовж століть був духовним центром українського народу і

можна припустити, що десь приблизно в середині XI ст. розпочався новий період в історії давньоукраїнської церковної музики. На думку Мирослава Антоновича, відомого українського медієвіста, існує багато політичних, церковно-релігійних та культурологічних обставин, які підтверджують, що вже в середині XI ст., за часів князя Ярослава Мудрого, Київська держава досягнула вершини свого політичного й культурного розвитку, і це навряд чи могло не відбитися на церковній музиці. Наприклад, особливе значення для розвитку церковної музики мало спорудження Софійського собору та заснування Києво-Печерської лаври у другій половині XI ст. Саме тут знаходився центр українського церковного співу, що, без сумніву, вимагало також і відповідного стилю церковних піснеспівів, про це свідчить використання окремого типу нотного письма, яке отримало назву «кондакарної нотації». Генеза назви пов'язана із жанром кондака та відповідною системою кондакарного співу, що у Візантії VI-VIII ст. була вершиною церковно-співоцького мистецтва і потребувала високої кваліфікації виконавців [23, с. 32]. У Київській державі жанр кондака ввійшов до окремої книги Кондакар, яка як тип книги відзначалася яскравою самобутністю. У ній поєдналися різні способи часомірної організації - календарна і осмогласна, чергуються моно- і поліжанрові розділи, зустрічаються різні види нотації [9]. Надалі за подібною будовою, формувалися й українські нотовані ірмологіони.

Отже, оскільки кондаки були особливими піснеспівами і для їх відтворення використовували специфічний кондакарний спів, існував відповідний тип нотації. Кондакарна нотація послуговувалася численними своєрідними складними знаками, яка відображала специфічне співвідношення гімнографічного тексту і напіву в мелізматичі. Охоплення великого об'єму півної інформації і висока якість письма свідчило як про

високий професіоналізм творців подібних рукописів, так і про призначення для виконання професіоналами високого класу під час богослужінь в умовах митрополії або великого єпархіального центру [61]. Можна також припустити, що практика церковного співу в рамках кондакарного співу шліфувала не лише виконавську майстерність, але й певний поступ практики авторського стилю, що завжди супроводжує складніші форми музичного мистецтва. Це наводить на думку про визначеність загальними умовами розвитку кульмінації монодійного стилю в бароковий період. На греко-візантійській основі в Україні XVI- XVII ст. в межах ірмологійного репертуару спостерігаємо високий і довершений стиль української монодії. І саме у цьому збірнику відзначаємо перші зразки композиторської творчості, як у фіксації імен окремих авторів піснеспівів, так і в процесі переписування манускриптів – незначні зміни вносили саме переписувачі, які певним чином виконували функцію музичних редакторів, що скорочували чи спрощували окремі мелодії для щоденного вжитку, а також вносили багатші розспівані елементи у мелодії, призначені для виконання у великі празники.

Слід зауважити, що бароковий період був не лише свідченням кульмінації монодійного стилю, але прикладом музично-мистецького оновлення, що відбувалося в Україні у взаємодії двох протилежних тенденцій. З одного боку зберігалися давні зв'язки з візантійською півною культурою, а з іншого – відчутною була переорієнтація на західноєвропейські здобутки ранньоновітнього часу. На цій основі формується креативне мистецьке середовище, у якому з'являються виразні риси нового стилю духовної музичної творчості епохи. Отож, «традиційна монодія, як пише Олександра Цалай-Якименко, завершила свою кількасотлітню еволюцію вже до XVII ст. як чітка типологічна система, як

духовно-мистецьке, естетичне явище, позначене особливою виразністю синкретичної форми, згармонізуванням деталей і цілості» [157, с. 492]. Вже найдавніший нотолінійний ірмологіон виразно репрезентує ці новітні риси:

- власна багатовікова церковно-музична спадщина;
- давня верства візантійської сакральної монодії та її староболгарська рецепція;
- новогрецька та новоболгарська музичні стилістики, що сформувалися на Балканах у пізньовізантійську а поствізантійську добу в руслі так званого калюфонного стилю (болгарський і грецький напів);
- новоєвропейська музична практика, зовнішньою ознакою якої є запровадження п'ятилінійного нотопису;
- початковий етап формування нової української стилістики, яка виростала із творчої переробки в активному місцевому середовищі новобалканських і новоєвропейських здобутків (руський напів).

На цьому етапі відбувалася активна адаптація грековізантійської сакральної монодії та її балканослов'янської рецепції на русько-слов'янському ґрунті та поступове її входження у західноєвропейську культурну орбіту» [177, с. 263].

Такі риси ранньомодерної культури, без сумніву, були спричинені входженням України до європейського культурного простору і варто нагадати про тісні контакти із Заходом, що відбувалися вже на початкових етапах формування Київської держави. Вже від початків формування молоді кийвської держави стосунки із Західною церквою та культурою були досить відкритими, а духовна і світська еліти Києва не вважали латинські впливи шкідливими. Наприклад, у давньоруській літературі помітним є позитивне сприйняття Заходу – зокрема, для митрополита Іларіона Рим є першоосновою християнства, де започатковане почитання

слов'янських першоучителів, культ папи римського св. Климента, який осмислюється у культурному контексті Рим-Херсон-Київ. І немає сумніву, що контакти із Заходом впливали також на сприйняття Руссю елементів музичної культури, представлених у виникненні ранні форм багатоголосся та створенні численних музично-теоретичних трактатів. Тож не випадково попри свою належність до візантійського християнства та цивілізації, Київська держава підтримувала жваві стосунки з латинським Заходом, вважаючи себе рівноправним партнером у європейській співдружності народів. І це не могло не відбитися на розвитку музичної культури України, що також пов'язувалося із засвоєнням західної системи освітніх форм – братських шкіл, колегіумів, академій, в яких богослужбовий спів був важливою дисципліною. Зокрема, учні Львівської братської школи, а також вихованці міських шкіл, значна частина яких була на утриманні братств, опановували нотним співом на основі рукописних, а пізніше й друкованих ірмологіонів. Вивчення ірмологійного матеріалу та одночасне виконання його у храмі творило добрий фундамент для подальшої музичної освіти – опанування багатоголосим співом, якому надавалося великого значення. Хоровий спів яскраво репрезентував новий європейський контекст української музики, тож не лише хористи, утримувані братствами, але й інші учні навчались у школах багатоголосого партесного співу з нот, знайомилися з теоретичними основами музики. Це сприяло також і розвитку композиторської практики у Львові, а також і в усій Україні. Зазначимо, наприклад, знаходження у книгозбірнях Львова значної кількості музичних підручників і трактатів: Гайнріха Фабера (Heinrich Faber) *Musika libri IV demonstrata*, Георга Лістеніуса (Georg Listenius) *Musica*, Андреа Орнітопарха-Фогельзанда (Andrea Ornitoparchus-Vogelsand) *De arte cantandi mierolobus*, а також ноти композиторів нідерландської школи [184].

Репертуар тогочасних органних табулатур свідчив про добру обізнаність з вершинами вокальної і поліфонічної музики. На зразках нідерландської, італійської, німецької, французької музики виховалось багато митців в Україні, зокрема Мартин Леополіта (приблизно 1530-1590) чи Мартин Львівський. Високий професійний рівень цього композитора свідчить про розвиток Львова у руслі ренесансних культурно-мистецьких традицій [159, с. 297] і така практика поширювалася по всій Україні. Саме бароковий період відзначається бурхливим розвитком композиторської творчості у царині багатоголосої музики, проте зауважмо, що вже крюкове знакове письмо вперше виразно використовувало багатоголосся, а точніше — триголос, улюблену форму середньовіччя. Пізніше до трьох голосів додавався четвертий — *ad libitum*, так званий демественний голос, і те саме було в період «*ars nova*», коли до готового триголосся (*triplum*) приєднувався четвертий і творився «*quadruplum*». Але така практика, звичайно, не могла забезпечити тогочасних естетичних критеріїв, що стало причиною запровадження в Україні п'ятилінійного письма. З іншого боку, одним із найсильніших фактів масового перетягнення української шляхти до латинсько-польського табору була саме західна церковна музика, яка своїм майстерним контрапунктом й пристрасною силою експресії просто захоплювала українську шляхту і швидко відчужувала її від рідної Церкви і народності. На цьому ґрунті в Україні швидко поширилася практика партесного багатоголосого співу та сформувалися її основні засади. В основі української партесної музики лежала барокова контрастовість, що спиралася в першу чергу на протиставлення повнозвучних вступів хору *tutti* епізодам із ансамблевим складом, а також співставлення різних за барвою груп голосів, як наприклад високих дискантових та низьких чоловічих голосів [16]. Контрастність досягалася завдяки мелодичному викладу

матеріалу - колоратурного, речитативного, ритмічно динамізованого чи плавного голосоведення. Виділялися також протиставлення контрапунктової техніки із хоральним складом голосів. Дослідниця партесного стилю Ніна Герасимова — Персидська писала наступне: «Оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, співставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінації вертикалі й горизонталі — це характерне такою мірою партесному концерві, як і архітектурі другої половини XVII — першої половини XVIII ст.» [39]. Іноді мелодика партесних творів мала в собі так багато барокових колоратур, що набирала інструментального характеру. Це переважно траплялося тоді, коли в тексті йшла мова про музичні інструменти, наприклад, *да вострублять, труба духовная* і т.п. У таких випадках можна говорити про ілюстративність тексту і зокрема про обізнаність українських композиторів із інструментальною музикою та звуковими особливостями різних інструментів. На жаль, з цього періоду не збереглося багато імен, оскільки переважна кількість партесних творів дійшла до нас як анонімна, як, наприклад, найдавніший зразок партесного багатоголосся віднайдений на початку 70-х років XX ст.. І хоча у більшості рукописів відсутні відомості про автора, час і місце їх виникнення, все ж віднайдено чимало авторських творів: Миколи Дилецького, Симеона Пекалицького, Василя Титова, Давидовича, Домарацького, Гавалевича, Колядчина, Лаконєка, Чернушчина, Бишовського, Шаваровського, Завадовського, Яжевського. Зокрема, у київській колекції партесної музики зберігаються твори Миколи Дилецького, багато творів Василя Титова, а також відомі імена Давидовича, Дмитра Попова, Феодосія Світлого, Івана Домарацького, Германа Левицького. Таким чином у партесній музиці XVII- початку XVIII ст. простежуються тенденції переходу від анонімного до фіксованого

авторства. Проте, як і у випадку з творцями монодійних піснеспівів, композитори не виокремлюються індивідуальним стилем письма, а опираються на загальні, характерні ознаки жанру. У творах ще не простежується виразний індивідуальний почерк, але зберігаються загальні принципи композиції жанру партесного концерту.

Іншою гранню української музичної культури доби Барокко стає жанр канту, що був новим етапом розвитку української духовної пісні, і його виникнення пов'язане із зародженням української поезії книжною українською мовою. Кант виник ще наприкінці XVI – початку XVII ст. переважно в різних міській осередках, де вивчали музичну грамоту і були добре обізнані з церковним співом, а саме, в бурсах, братських школах, колегіумах, академіях. Цей жанр належав до найбільш популярних і улюблених серед міського побутового музикування і поділявся на дві великі групи – духовних та світських кантів. Особливої популярності набули духовні канти, які пов'язані з тематикою народження Христа та звеличенням Богородиці, а також світські любовно-ліричні канти. Великою популярністю користувалися «покаянні» канти, які були близькими характерному для Бароко заглибленню у душевний стан людини, утвердженню християнської моралі. На відміну від жанру партесного концерту, канти мали просту куплетну форму, стабільну триголосну фактуру, а також виразну мелодику, де простежувався зв'язок з українським пісенним і танцювальним фольклором. Музичні особливості кантів мають ознаки переходу від старої музичної системи до нової, а саме – до становлення функційно-гармонічної ладової системи, регулярної акцентної ритміки і тактової структури, простих класичних музичних форм. Такі перехідні тенденції в музичному мисленні були характерні саме для музичної стилістики Бароко.

Яскравий, декоративний стиль барокової музики, без сумніву, потребував доброї теоретичної бази і такою стала «Грамматика музикальна» Миколи Дилецького, що давала необхідні знання як виконавцям, так і творцям багатоголосої музики. Микола Дилецький, що був не лише теоретиком, але й композитором, відомий як автор *Воскресенського канону* та літургійних піснеспівів. Проте як представник своєї епохи, у своєму трактаті продовжував тенденції уніфікації художньої творчості і вироблення певних її норм. Тож творчість українських композиторів барокової доби, яка відзначалася бурхливим розвитком музично-теоретичних засад стилю, частково продовжувала практику попередньої епохи – утримувати загальні композиційні тенденції без виокремлення окремих композиторських почерків. Ймовірно, це також вплинуло на анонімність більшості творів, які не зберегли імен своїх творців, але заклали добрий фундамент для наступників.

У другій половині XVIII ст. на українському музичному горизонті розпочався новий – класичний етап композиторської творчості, що суттєво відрізнявся від попередньої практики. В цей час виокремилися національні творчі велетні, що сколихнули музичну культуру цілої Східної Європи, піднявши її на вищий ступінь розвитку. До таких імен належать Максим Березовський, Артемій Ведель (Ведельський) й Дмитро Бортнянський, котрі виростили на традиціях української партесної музики. Їх творча й музична діяльність широтою й талантом знаходилась на особливо високому рівні, що дало можливість Борисові Кудрику визначити цей період як «золота доба» української музики [88]. Приклад українських композиторів-класиків вперше репрезентує їх як фахівців у ділянках інструментальної та вокально-інструментальної музики, що завдяки закордонній освіті досконало опанували високим загальноєвропейським рівнем композиції з огляду

техніки та виразових засобів класичного стилю. Проте центр ваги творчості Березовського, Веделя та Бортнянського все-таки лежав виключно в ділянці церковної музики, а отже в тій ділянці, що найповніше репрезентує українське мистецтво в цілому.

На прикладі трьох композиторів класиків вперше отримуємо майже вичерпну інформацію щодо обсягу їх творчості, і хоча, на жаль, не всі твори дійшли до нашого часу, більшість збережених дозволяє охарактеризувати індивідуальні риси кожного, а також узагальнити певні загальні засади музичного стилю М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського.

Музична спадщина Максима Березовського невелика, окрім опер «Демофонт» та «Іфігенія» (збережені фрагментарно) і декількох італійських арій, композитор залишив наступні хорові твори: концерт «Не отвержи мене во время старости», «Вірую», чотири причасники «Творяй ангели своя», «Чашу спасенія», «В пам'ять вічну», «Во всю землю».

Хорові твори Артемія Веделя також не всі збереглися – залишилося 16 концертів: «В молитвах неусипающую Богородицу», «Спаси мя, Боже, яко внидоша», «Доколи, Господи, забудеши мя», «Пою Богу моему, пою дондеже есм», «Блажен разумиваяй на нища і убога», «Помилуй мя, Господи, яко немощен есм», «Воскресни Господи, да судятся язици пред Тобою», «Услиши, Господи, глас мой», «Проповідника віри і слугу слова», «Господь пасет мя», «Боже, законопреступници возсташе на мя», «Ко Господу, внегода скорботи», «Боже, прийдоша язици», «Днесь Владика твори», «На ріках Вавилонських», «Гласом моїм», дві Літургії св. Іоана Златоуса (6 частин та 17 частин), Всеношна (39 частин), Ірмоси (Великодні, Різдвяні, Богородичні), окремі хори та вокальні тріо.

Музична спадщина Дмитра Бортнянського є надзвичайно багатою у порівнянні з попередниками і її можна виразно поділити на дві основні

групи: світську та церковну музику. До світських належать чотири опери, написані на італійські та французькі тексти, балет, також написаний на французьке лібретто, камерні твори для різних інструментів та клавесину, численні арії та пісні на італійські та французькі тексти. Проте свій найяскравіший таланти Д. Бортнянський виявив у творах церковної музики, до яких входять 35 концертів на чотири голоси, 10 концертів на 8 голосів (два хори); чотири «хвалебні пісні» на чотири голоси, а також 10 на два хори; 15 причасників на два хори; 9 творів на три голоси, поруч і з повною Літургією і 29-ма дрібнішими творами на чотири голоси, а також духовні пісні і гимни.

Д. Бортнянський, як і М. Березовський та А. Ведель, вживає різні форми музичного розвитку хорових творів.

Музична мова Д. Бортнянського з кожного огляду вища і цікавіша, ніж у М. Березовського чи А. Веделя. Опіраючись в основному на київський напів, він милується архаїчним колоритом простих мелодій, підкреслює їх зручною гармонізацією, в якій часто використовує рівнобіжні октави та квінти, щоби досягнути бажаного ефекту. Попри використання поліфонічних форм, автор вживав і просту пісенну форму, староцерковну, чи зовсім просто вільну, залежну від побудови речень. У концертах та хвалебних творах переважають кількочастинні циклічні форми, котрі або нагадують форму тогочасної італійської увертюри з її схемою темпів — швидко-повільно-швидко — або наближені до старого сонатного *allegro* з двома контрастуючими темами, або чотиричастинні форми давніх мотетів та канцон. Творчість Д. Бортнянського мала вирішальний вплив на розвиток церковної музики в Україні і в світі.

Постаті М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського репрезентують період розквіту мистецтва в Україні, зокрема музичного.

Вони характеризуються зовсім різними темпераментами: лірично-драматичний М. Березовський, маєстатично-героїчний Д. Бортянський та елегійний А. Ведель. Ці характерні риси виразно засвідчували відмінні риси музичного стилю кожного з композиторів, але у той же час творили яскраві мозаїчні комбінації на єдиному полотні української музичної культури.

Період XVIII ст. увійшов до історії української музики не лише як доба розквіту духовного концерту, але й жанру духовної пісні. В цей час на етнічних українських землях Заходу і Сходу відбувається незвичайне піднесення у царині духовної піснетворчості. З цього періоду збереглися десятки рукописних збірників пісень, нотованих переважно київською нотацією, що свідчило про міцні традиції монодійного ірмоложного стилю. Окремі збірники духовних пісень отримали назву *«Богогласників»*, а один з перших був опублікований оо. Василями в Почаєві у 1790 р. Репертуар поділявся на чотири тематичні розділи: пісні на Господські свята, на Богородичні празники, в честь святих та *«покаяння і умилювання»*. Жанр української духовної пісні досліджував Юрій Медведик, який на основі тривалих студій над відповідним репертуаром наголосив на створенні основного масиву духовних пісень як продукту барокової доби. Вивчаючи інципіти паралітургійних та літургійних музично-поетичних текстів репертуару богогласника, дослідник наголосив на факті присутності тяглості української монодійної традиції, що продовжила своє існування у формі духовної пісні, в жанрі якої адаптовано музично-інтонаційні звороти і літургійно-богословську тематику ірмоложного співу [105].

Отже, класичний період, який вперше виразно представлений в історії української музики окремими композиторськими постатями, зберіг пріоритет духовної тематики, що виразно підкреслено «низовим» пісенним жанром, що сукупно визначило подальший шлях національного музичного

мистецтва. На цьому фоні вже зовсім закономірним сприймається подальший поступ української музики у середовищі духовної еліти Західної України. На зміну високоосвіченим «класикам» прийшли не професійні музиканти й композитори, а священики, які майже не мали професійної музичної освіти. Символічно, що саме творчість Д. Бортнянського стала своєрідним поштовхом до збурення музичного життя в Галичині австрійської доби. Свого часу єпископ Іван Снігурський ознайомившись у Відні з його творами і заснувавши у Перемишлі 1829 року церковний хор, подбав, щоб до репертуару увійшли композиції Д. Бортнянського. І невипадково серед хористів знаходилися Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, які згодом стали ініціаторами т. зв. Перемиської школи, що відіграла велику роль у подальшому розвитку української музики, передовсім, церковної [88].

Основу музичної спадщини М. Вербицького становлять церковні хорові твори для чоловічого та мішаного хорів. Перебуваючи під впливом свого знаменитого попередника, М. Вербицький отримує назву «малого Бортнянського», хоча, між творами Вербицького і Бортнянського важко віднайти виразну подібність або аналогію. Брак музичної освіти не дозволяв Вербицькому застосовувати ті засоби музичної виразності та розвитку, якими користувався Бортнянський, як наприклад, контрапунктно-поліфонічний стиль. Проте, Борис Кудрик наголошує на сильному локальному колориті церковних хорів Вербицького, що простежується в інтонаційній структурі творів. Цей факт є важливим з огляду на присутність певного авторського почерку та збереження етнічних рис галицької музики.

Сучасник М. Вербицького Іван Лаврівський продовжував розвивати напрямок церковної хорової творчості, а також творити у світському жанрі співогри.

Слідами обидвох головних представників перемиської школи пішли наступники: о. Порфирій Бажанський (1836-1920), автор Літургії, Сидір Воробкевич (1863-1903), автор декількох Літургій, Максим Копко (1859-1918) – автор літургійного піснеспіву «Буди ім'я», Микола Кумановський (1846-1924) - автор Літургії для мішаного хору, о. Йосип Кишакевич (1872) — автор Літургії для чоловічого хору, а також «Панахиди», «Тебе Бога хвалим» та інших богослужбових піснеспівів, часто виконуваних у західно-українських церквах перед другою світовою війною. Особливою заслугою Кишакевича є переклад на мішані хори галицьких дяківських напівів та колядок. Добру музичну освіту мали три галицькі композитори Віктор Матюк (1852-1912) - автор церковних хорів «Да ісполняться», «Святий Боже», «Боже на зумлю руську поглянь», «Витай на Христе», Остап Нижанківський (1863-1919) – автора єктеній, похоронних співів, Денис Січинський (1865-1909) – автора декількох літургійних частин, зокрема, «Да ісполняться». Як гармонізатор церковних пісень виступає Станіслав Людкевич (1879-1979), який опублікував «Збірник церковних і літургійних пісень», призначених для шкільних мішаних хорів.

Треба зазначити, що поруч із хоровою церковною творчістю галицьких композиторів формується новий тип церковної пісні – василіянська пісня, що приходить на зміну духовної пісні попередньої доби. В такий спосіб у Галичині поступово розвивається церковно-музичне життя, що, передовсім, опиралося на місцеве мелодико-інтонаційні традиції. Натомість на території Східної України довгий час, аж до початку ХХ ст., майже нічого не відбувалося. І лише Микола Лисенко залишив у ділянці церковної музики всього сім духовних творів: *Діва днесь* (Різдвяна псалма) для мішаного хору без супроводу, *Херувимська* для мішаного хору без супроводу, *Камо пойдю от лиця твоего* для мішаного хору з супроводом фортепіано, *Кант*

рози'яттю Христовому для мішаного хору без супроводу, *Боже Великий, єдиний* для мішаного хору без супроводу, *Пречистая Діво Мати* для мішаного хору без супроводу. Незважаючи на нечисельність, твори М. Лисенка багато в чому відкрили нові шляхи у розвитку української церковної музики. Композитор вказав новий напрямок через використання незадіяних пластів етномузичної інтонаційності та сміливе оновлення засобів письма. Досвід М. Лисенка продовжила молодша генерація композиторів – Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Яків Яциневич, Порфирій Демуцький, Петро Козицький, Михайло Вериківський, Михайло Гайдай, Федір Попадич та ін. У творчості цих композиторів було конкретизовано й розвинуто окремі складові лисенківської музичної мови. Про ці процеси Олександр Козаренко писав наступне: «Розширювались і збагачувались знакові поля, складався домінуючий тип музичної тканини, формотворчі кліше, переважаючий характер розгортання музичної течії. Відбулась міграція певних знаків музичного вислову (контрапункт, музично-риторичні фігури) з європейського досвіду в поле національної семантики» [79].

Новий напрямок у церковній творчості відкрив Олександр Кошиць (1874-1944), який зробив спробу пов'язати народний мелос із мелодикою українських ірмологіонів. З метою відродження давніх традицій української церковної музики він гармонізував вибрані монодійні піснеспіви. Цікаві церковно-музичні твори написали також Михайло Вериківський (1896-1962) і Пилип Козицький (1893-1960), які були написані ще до початку антирелігійних репресій з боку радянської влади у 1920-их роках. Плідним композитором був і Михайло Гайворонський (1892-1949) – автор двох Літургій, окремих літургійних пісень, старовинних кантів і псалмів, обробки Літургії Сидора Воробкевича.

Зазначимо, що внаслідок встановлення у Східній Україні ідеології войовничого атеїзму, в першій половині ХХ ст. (до 1939 р.) процеси пов'язані з духовною музикою знову зосередилися в Галичині. Проте духовні твори, написані галицькими композиторами переважно перебували в площині тяжінь попередньої романтичної епохи. Показовими у цьому плані є Літургії Станіслава Людкевича та Йосипа Кишакевича.

Поруч із церковно-музичною композиторською творчістю, міцною опорою сакрального співу і надалі залишався найдавніший і найславніший монастир в Україні, чи навіть у цілій Східній Європі – Києво-Печерська лавра. Від часу свого заснування він був найбільшим і найважливішим релігійно-духовним центром України і впродовж віків національною святинею українського народу. У Києво-Печерській лаврі віками не переривалася музично-літургійна традиція, що найвиразніше проявилось у практиці ірмологійного співу, яку не змінили на московські синодальні видання українських літургійних співів. Таким чином, завдяки Києво-Печерській лаврі залишився збереженим головний осередок національного церковного співу серед українців Центральної і Східної України, що була приєднана до Російської імперії, а також серед українців Галичини і Карпатської України, які перебували у складі Польщі та Австро-Угорщини.

Традиційні богослужбові піснеспіви виконувалися монахами Києво-Печерської лаври напам'ять, проте первісно вони були вміщені у нотолінійному Ірмологіоні, як це практикувалося з кінця ХVІ ст. в Україні. В 1865-1873 рр. мелодії, що використовувалися в Києво-Печерській лаврі, були впорядковані за зразком Обиходу, як це практикувалося в російській церкві. Усі піснеспіви, що входили до Ірмолая та Обиходу, були переписані для одного голосу, хоча в богослужбовій практиці Лаври віддавна співали багатоголосо, що залишало велике враження у відвідувачів монастиря. Тож

невипадково наприкінці XIX ст. співи Києво-Печерської лаври були зібрані й видані у формі хорової партитури російським музикантом Малашкіним Л.Д., який працював хормейстером у київській опері. Наступним важливим виданням став Обиход Києво-Печерської лаври (1910), також опублікований у формі хорової партитури. Важливо, що мелодії київського Обиходу виявляють тісну спорідненість з мелодіями Львівського Ірмологіону 1700 р., що добре видно на прикладі гласів, богородичних співів, антифонів і сідальних. Це ще раз засвідчує стійкість півчої ірмолойної практики, що, поруч із композиторськими пробами та незважаючи на епохальні стилістичні зміни зуміла зберегти свою сутність у Східному Обряді. Тож не випадково, що за багато років перебування українських композиторів у складних обставинах радянської ідеології, в Україні не зникла зацікавленість духовною музикою. Саме ця ділянка української культури завжди сприяла збереженню національної ідентичності за найскладніших політичних обставин.

2.2 Сакральний репертуар у практиці українських композиторів: традиції та новаторство.

Українська культура за останні десятиліття демонструє значне зацікавлення сакральною сферою, що також виразно проявилось в ділянці духовної музики. Українські композитори за відносно невеликий проміжок часу представили велику кількість творів, написаних у різноманітних жанрах і окремі з них вже отримали міжнародне визнання, як, наприклад, «Страсний цикл» молодого львівського композитора Олександра Козаренка,

виконаний у Римі 1996 р. під час богослужіння папи Іоана Павла II. Проте, незважаючи на об'ємність композиторського доробку, ймовірно, через наближеність у часі, в музикознавстві не представлено детальних аналітичних праць, класифікуючих та узагальнюючих широкий спектр творчості українських мистців.

Важливо також визначити, яким сприймається визначення «церковна» чи «духовна музика», або поняття «стиль церковної музики». Останнє свідчить про збереження ознак цього стилю і за межами суто богослужбових жанрів. Мова йде про проміжні музичні пласти, що заповнюють простір від сакральної музики до світської: так звана паралітургійна традиція (теормін І. Гарднера), тобто піснеспіви, допущені до служби незважаючи на відсутність в Уставі будь-яких регламентацій щодо їх включення, наприклад, духовні хорові концерти; духовна пісня, яка виконує свою релігійну функцію у позахрамовому виконавстві, – наприклад, кант, авторська пісня; музика професійних композиторів, написана на церковно-канонічні тексти, але призначена безпосередньо для культових потреб. Від духовної пісні остання відрізняється тим, що виконує насамперед концертну функцію і лише потім літургійну. Як приклад, можна вказати *псалми* таких авторів як А. Онеггер, А. Пярт, Б. Фільц, Б. Степурко, М. Сідельников, В. Стеценко, Г. Гаврилець та ін.; *Симфонія псалмів* І. Стравінського, *Утреня* К. Пендерецького, *Реквієм* Шнітке, *Український реквієм* О. Козаренка, *Акафіст* В. Камінського, *Меса* М. Скорика, *Страсті* О. Козаренка та ін. Також слід вказати на твори світської музики на релігійну тематику – зокрема, ораторія М. Черепніна «Ходіння Богородиці по муках», «Лавра» Л. Грабовського з музики до кінофільму «Ніч напередодні Івана Купала», «Поліфонічний концерт» Юрія Буцка на теми руського знаменного розспіву та ін. Аналізуючи напрямки розвитку

духовної музики Ольга Клокун схематично представляє розташування кіл, які поступово віддаляючись від центру відображають процес потужної десакралізації музичного мистецтва:

- а) сакральна музика;
- б) храмова паралітургійна традиція;
- в) духовна пісня позахрамового виконання;
- г) духовно-концертна музика;
- д) світська музика на релігійну тематику;
- е) світська музика [74, с. 60].

Дослідниця пропонує розглядати духовні твори з позиції ситуативно-модальної логіки. *Ситуативна модальність* тут розуміється як категорія мислення, що виражає відношення суб'єкту фідеїстичного спілкування до змісту висловлювання. Це можна зобразити на трьох рівнях спілкування: Бог – людина, людина – Бог і людина – людина [74, с. 66].

Своє бачення диференціації духовного музичного мистецтва пропонує Олександр Козаренко (Трохановський). Автор виокремлює наступні терміни, які сформувалися в обряді за час використання музичного елементу: духовна музика (*spiritual musik*), релігійна музика (*musika sakra*), церковна музика (*musika ecclesiastika*), музика літургійна чи богослужбова та паралітургійна [78].

До визначення основних термінологічних категорій звертається також і Остап Мануляк, який взагалі загострює термінологічні питання – чи може музика бути «не духовною», чи сакральна музика це синонім до словосполучення «духовна музика», якою має бути музика в церкві і як має виглядати виконання духовної музики поза храмом. Цій темі присвячено окремий розділ кандидатської дисертації О. Мануляка «Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст.». Концептуальний

пріоритет цього дослідження, скерований до визначення місця національної школи у загальноєвропейському мистецькому контексті, що визначає необхідність компетентного діалогу як з досвідом минулих епох, так і з проведенням певних узагальнень сучасної сакральної композиторської творчості в європейському форматі. Звідси й зацікавлення автора наявністю термінологічних розбіжностей у музикознавчому просторі, що утруднює класифікацію духовних піснеспівів в контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики.

Проводячи коротку термінологічну дефініцію цих базових понять та спираючись на праці польського богослова і теолога музики о. Іренеуша Павляка, а також в окремих моментах російського дослідника Ніколая Парфентьєва, О. Мануляк пропонує виокремити дві основні термінологічні категорії – «духовна музика» і «сакральна музика», що включають у себе менші підкатегорії [98]. З такої позиції до духовної музики може бути віднесено твори паралітургічних жанрів, тобто жанрів, що не є невід'ємною частиною церковної відправи, затвердженої постановами Церкви. Такі твори можуть використовувати канонічні тексти в поєднанні з іншими пластами текстових масивів, або використовуватися поза релігійним обрядом, проте є духовними за своїм змістом. До сакральної музики відповідно належать твори виключно літургічних жанрів, які становлять невід'ємну складову культової практики. До такої категорії входять твори, які з певних причин – виконавські засоби, стилістичні особливості, часові рамки та ін. – не можуть повсюдно застосовуватися у літургічній практиці та складати її невід'ємну частину.

Українські композитори за останні десятиліття створили чималу кількість творів, яка засвідчила велике зацікавлення духовною тематикою, при цьому як у ділянці Східного, так і Західного обряду. Про це свідчать

такі твори як: «Tempere morte» та «Передвістя світла» Леоніда Грабовського, «Біля Спаса Нерукотворного», «Духовний диптих» та «Десять псалмів» Володимира Губи; «Хай святиться Отче ймення» Ганни Гаврилець; три Літургії та «Псалом 67» Лесі Дичко; «Молитву св. Йоана Дамаскіна» Геннядія Ляшенка; «Слово Симеона», «Молитву о живих», «Kyrie eleison» та «Херувимську» Вікторії Польової; «Оспівуючи Різдво Господнє», «Нагірну проповідь», «На смерть Ісуса», «Requiem» та «Kyrie eleison» Володимира Рунчака; «Реквієм для Лариси» Валентина Сильвестрова; «Благальну ектенію» та «Вірую» Віктора Степура; низку творів Євнега Станковича серед яких «Нехай прийде царство твоє», «Псалом 23», «Псалом 83», «Псалом 28», «Господи, Владико наш» концерт для мішаного хору та ін.; «Син Людський» Богдана Синчалова; «Слово Проповідника» Богдана Сюти; Реквієм «Lux aeterna», дві меси, «Dies irae», «Stabat Mater», «Святий Боже», «Три молитви» та цикл «Псалми Давида» Михайла Штуха; «Ісус» та «Покаянний стих» Ігора Щербакова; ряд творів Олександра Щетинського, серед яких «Благовіщення», «Хрещення, Спокуса і Молитва Господа нашого Ісуса Христа», «Нині отпущаєси», «Різдво Йоана Предтечі»; «Акафіст до святої Богородиці», «Утреня» та «Вервична служба» Віктора Камінського; «Стихира, Вінець нетлінний» Олександра Козаренка, «Stabat Mater» та «Alleluja» Богдана Сегіна; «Літургія святого Іоана Златоустого» та «Панахида» Мирослава Скорика; «Kyrie eleison» та «Agnus Dei» Богдани Фроляк; «Kyrie eleison», «Ave Maria», «Pater noster» та «Alleluja» Михайла Шведа.

У загальному списку духовних творів, все ж можна виділити два провідні напрями у сфері духовної української музики. Перший представлений канонічними композиціями, другий – творами неканонічних жанрів.

Загалом до творів, що належать до неканонічних жанрів можна віднести: «Tempere Mortem» кантату на текст Григорія Сковороди для 4-голосого мішаного камерного хору а саррелла, «Передвістя світла» до поеми В. Барки для сопрано, скрипки, кларнету, фортепіано та синтезатора Л. Грабовського; «Біля Спаса Нерукотворного», «Духовний диптих» та «Десять псалмів» для хору та солістів Володимира Губи; «Хай святиться Отче імення» Ганни Гаврилець; «Псалом 67» для жіночого хору а саррелла Лесі Дичко; ряд творів Віктора Камінського серед яких: ораторія «Іду. Накликую. Взиваю.» на тексти митрополита Андрея Шептицького, «Те Deum» для камерного оркестру, «Соната псалмів для двох флейт і фортепіано; в доробку молодого львівського композитора Олександра Козаренка камерна опера «Час покаяння», ораторія «Страсті Господа Нашого Ісуса Христа», кантата «Чотири молебні пісні до Діви Марії» та «Ірмологіон» для камерного оркестру; фортепіанний концерт «Ave Maria». Продовжують цей перелік наступні композиції: цикл симфоній «Совершишася» за Святим Письмом у 10-ти частинах з хором у Фіналі, цикл симфоній «Бисть» Алемдара Караманова; «Благовіщення» для скрипки соло та оркестру Юрія Ланюка; «Молитва св. Йоана Дамаскіна» для хору а саррелла Геннадія Ляшенка; «Слово Симеона» для сопрано та органу «Суворі, Чоловічі та Світлі піснеспіви»; «Молитва о живих» Вікторії Польової; «Оспівуючи Різдво Господнє», «Нагірна проповідь» та «На смерть Ісуса» (Cantus Canincus) для жіночого хору, читця і двох труб Володимира Рунчака; «Псалом» Богдана Сегіна; «Реквієм для Лариси» Володимира Сильвестрова і ряд творів Мирослава Скорика, серед яких виокремимо – оперу «Мойсей», «Молитву» для струнного оркестру. Важливо вказати також низку творів відомого композитора Євгена Станковича - «Ave Maria» для малого симфонічного оркестру, «Нехай

прийде царство Твоє» для хору та симфонічного оркестру, «Заупокійна ектя» (Поема скорботи) для великого симфонічного оркестру, «Псалом 22» для жіночого хору а cappella, «Псалом 83» для мішаного хору а cappella, «Псалом 27» для чоловічого хору а cappella «До Тебе, Господи, взиваю я», «Нехай прийде царство Твоє» на біблійні тексти для мішаного хору та симфонічного оркестру, «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, чтеця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка, «Господи, Владико наш» концерт для хору а cappella на тексти з біблії, Реквієм-Каддиш «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру на слова Павличка.

Весь цей об'ємний перелік творів демонструє не лише розмаїття жанрів, але й різний підхід до трактування духовної теми та її розкриття шляхом музичного втілення. Одним із засобів музичного розвитку є гармонічні форми, які впродовж ХХ століття демонструють різні авторські звукорядні структури. Наприклад:

Вагнерівський – 12-звуковий хроматичний звукоряд, який утворився внаслідок ускладнення 7-ступеневої шкали. Проте основою залишається семиступенева діатоніка, інші ж звуки залишаються похідними.

Прокоф'євський звукоряд – 12-звуковий звукоряд з рівноправними ступенями та доцентрованими тяжіннями. На кожному з його ступенів може розташуватися будь-яка акордова вертикаль. Ця якість робить прокоф'євський вектор цілком співзвучним із всезагальним процесом діатонізації хроматики.

Бартоківський 12-тоновий полілад, репрезентуючий інтеграцію двох і більше звукосистем. У своїй «Автобіографії» Барток пише, що старовинні і неужиткові звукоряди не втратили своєї життєздатності. А суміщення в

одну площину різноладових візій відбувається в умовах урівноваженості складових утворюваної системи.

Гіндемітівський – 12-звукова хроматична система з центральним тоном, але нейтральним ладозабарвленням. Тоніка, позбавлена терцового тону перестає ідентифікуватися як конкретна ладова барва, проте центральний тон визначає специфіку єрархії цілої системи.

Перелік 12-тонових звукорядів відповідає основним засадам церковних звукорядів – діатонічності, невідповідності сучасній мажоро-мінорній структурі, квартовості - з відсутністю терцових опор для опорних ступенів.

Цікаво, що подібна «варіаційність» із структурою звукоряду має певну аналогію до варіювання давньої осмогласної системи церковних напівів у трактуванні різних практик. Наприклад, відповідність гласів різним античним ладам вже від початку поширення осмогласся демонструє певні відмінності, пов'язані із структурою звукорядів. Наприклад, основні чотири автентичні гласи визначаються наступним чином:

св. Амвросія (IV)

1 глас: <i>дорійський</i>	— 5 глас: <i>гіподорійський</i>
2 глас: <i>фригійський</i>	— 6 глас: <i>гіпофригійський</i>
3 глас: <i>лідійський</i>	— 7 глас: <i>гіполідійський</i>
4 глас: <i>міксолідійський</i>	— 8 глас: <i>гіпоміксолідійський</i>

св. Йоана Дамаскіна (VIII)

1 глас: <i>лідійський</i>	— 5 глас: <i>гіполідійський</i>
2 глас: <i>фригійський</i>	— 6 глас: <i>гіпофригійський</i>
3 глас: <i>дорійський</i>	— 7 глас: <i>гіподорійський</i>
4 глас: <i>міксолідійський</i>	— 8 глас: <i>гіпоміксолідійський</i>

Мануїл Врієнній (XIV)

1 глас: *гіперміксолідійський* — 5 глас: *дорійський*

2 глас: *міксолідійський* — 6 глас: *гіполідійський*

3 глас: *лідійський* — 7 глас: *гіпофригійський*

4 глас: *фригійський* — 8 глас: *гіподорійський*

Тож теоретична сторона церковного співу у грековізантійській практиці теж не зовсім ясна і зберігаючи лише зовнішні ознаки античних ладів, демонструє різні практики.

Відомий літургіст минулого століття Михайло Скабалланович, який також зацікавився ладовою природою гласів, пішов ще далі і пов'язав ладову природу кожного гласу з етичною категорією [138, с. 110].

1 глас він пояснює як простий і величний, в основі якого лежить *дорійський* напів, якому Платон і (псевдо) Арістотель надавали перевагу. Цей глас використовували для урочистих гимнів, задля пом'якшення гніву Богів. Цей музичний лад вважався символом хорошого життя. Християнський апологет Кассіодор називав його сприятливим для добродієв і чистоти, а Птолемей, який порівнював 8 гласів з 8 небесними сферами, ототожнював його з сонцем, проганяючим темряву.

2 гласу будувався на основі *лідійського* напіву, який відповідав сангвіністичному темпераменту і породжував смирення, приємність, втішав сумних, Кассіодор порівнював його із Юпітером.

3 глас мав в основі *фригійський* лад, співмірний з бурною морською стихією. Тож лад цей вважався збуджуючим, сильним і гострим, пристрасним, ним заохочували до битви.

4 глас — *міксолідійський* напів — названий так за спорідненість з *лідійським* напівом 2 гласу, тож і характеризується подвійним впливом, спонукаючий то до радості, то до суму. У піфагорейців ним позначалася

гармонія 7-ої останньої сфери. Своєю зібраністю цей лад надихав на устремління до небесного, відображав дію Св. Духа.

5 глас — *гіподорійський*, використовувався піфагорейцями для заспокоєння душевних тривог. Арістоксен називав його величним і важливим, порівнюючи з впливом на землю Місяця, найнижчої планети, пов'язаної з вологістю. Цей лад просив про визволення з біди, полону і рабства.

6 глас — *гіполідійський*, відображав почуття благочестя, людяності, суму і плачу, протє і скорботи, яка втілює любов і відданість. Цей лад викликав хвилювання і був мовою почуттів, емоцій, використовувався у молитвах до Венери.

7 глас — *гіпофрїгійський* лад м'який, турботливий, заспокоюючий, ним критяни і лакедемоняни відкликали з битви.

8 глас — *гіпоміксолідійський* лад, штучно скомпонований, з метою не позбавляти міксолідійський лад його похідного. Цей лад уподоблений небесам з різноманіттям зірок, відмежований від почуттів і байдужий до них: те що не відображають інші напівї можна передати цим ладом. Вважається близьким 1-му гласові. Восьмий глас символізує непохитність майбутньої слави, підходить до слів про речі високі, небесні, до молитв про блаженство.

Отже, система звукорядів із ладовою диференціацією віддавна була важливим засобом для втілення найрізноманітнішої емоцій, почуттів і станів душі, що можна було передати музичними засобами. В цьому різноманітті відобразилася первісна природа творчої людини до пошуку відповідного зерна, основи для творчості.

Гармонічний аналіз творів українських композиторів другої половини ХХ ст. також демонструє різний «режим роботи» індивідуалізованих

звуквисотних структур, також дозволяє виявити певну тенденційність, котру можна зафіксувати у вигляді системотворчих ладогармонічних векторів [26, с. 113]. Проте, важливою тенденцією і своєрідним пріоритетом українських композиторів є визначальне спрямування до питомо національних традицій української музики. На цій основі можна виділити окремі пласти мовно-стильових ареалів минулих епох:

1. Давньоукраїнська церковна монодія.
2. Григоріанський хорал.
3. Давньоукраїнський обрядовий фольклор.
4. Барокове мистецтво.

Саме бароковий період, представлений двома складовими професійного музичного мистецтва – церковна монодія і партесне багатоголосся. Окрім того застосування певних алюзій барокової доби через вкраплення музично-риторичних фігур є однією з характерних рис важливої тенденції у розвитку духовної музики українських композиторів, що характеризується пошуком можливостей відродження тяглості перерваної традиції. Звернення до барокових традицій є цілком органічним, адже саме ця доба витворила надзвичайно потужний та глибинно інтегрований у національну культуру мовностильовий пласт, який характеризувався насамперед синтезом західноєвропейських інновацій із національною традицією. Як стверджує Олександр Козаренко, саме цей період забезпечив подальший розвиток національної культури незважаючи на суспільно-політичні катастрофи загальнодержавного масштабу, а також особливим чином впливав як на формування унікального стилю українських композиторів-класицистів М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, так і на розвиток композиторських шкіл пізнішого часу [79, с. 111].

Висновки до 2 розділу.

У 2-му розділі нашого дослідження розділі простежується історична перспектива еволюції сакральної музики в контексті розвитку авторської творчості, вибудовується ряд знакових постатей, чия творчість демонструє безперервний поступ духовної музики, в тому й української. Вже в період канонізації перших руських святих та відповідного формування нового празничного репертуару пам'ятей, постають перші авторські твори, які опираються на досвід грецьких гимнографів. А справжня композиторська творчість отримала в Україні відчутний поштовх одночасно із створенням ірмологіонів, на сторінках яких збереглися імена українських мелургів барокової доби. В цей період активного поширення засад західноєвропейської естетики значно змінюється композиторський почерк у творчості М. Дилецького, С. Пекалицького, В. Титова, Давидовича, Домарацького, Гавалевича, Колядчина, Лаконека, Чернушчина, Бишовського, Шаваровського, Завадовського, Яжевського. Надалі цей ряд продовжується все активніше і постає золота доба українських класиків, формується т.зв. *Перемиської школи* та її послідовники тощо. Відтоді зацікавлення духовною музикою не згасає і незважаючи на доволі тривалий період усунення Церкви із суспільного життя країни, ділянка духовної музики розвивається орієнтуючись на концертні зали. На цій основі розвивається потужна паралітургійна традиція, яка відобразила відцентрові напрямки десакралізації музичного мистецтва. Це появилося у різних підходах до трактування духовної тематики, проте збереглося звертання до барокових традицій, оскільки саме ця доба запрезентувала надзвичайно потужний та глибинно інтегрований у національну культуру мовностильовий пласт.

Розділ III. Сакральної монодія у творчості українських композиторів.

Система жанрів духовної музики при її канонічній визначеності та відносній стійкості еволюціонувала і трансформувалася, зокрема у композиторській творчості. Особливе місце стало займати особистісне начало, що поглинаючи структурну і функціональну жанрову традицію виявляло і розширювало закладений у ній художній потенціал. Відбувалася специфічна взаємодія «первинної моделлю» і принципу «конструювання». Вже композитори Нового часу, гармонізуючи обиходну мелодію надавали формі нової енергії: в одних випадках вона вивільняється з середини мелодичних ресурсів, а в інших приносить з-зовні, у вигляді тих чи інших додаткових імпульсів. Дістаючи із знаменної мелодії ладово-інтонаційний матеріал, композитор вибудовує цілісну динамічну форму, що знаходиться у процесі безперервного становлення [49, с. 133]. Якщо онтологічна модель церковної музики орієнтована на догматичне богослов'я, то нецерковна музика, маючи за мету ті ж об'єкти, теми, водночас залишає за собою право на відносно вільнішу художню інтерпретацію, насамперед, пов'язану з індивідуально-авторським світосприйняттям. Якими є саме такі характеристики світських творів на теологічні «сюжети» – показує конкретний музичний матеріал. Таким чином важливим аспектом стильового підходу є дослідження первинної моделі, а також принцип авторського «конструювання».

3.1. Осмогласний цикл *Богородичних догматів* Віктора Степурка.

Творчість українського композитора Віктора Степурка репрезентує найдавніший пласт сакрального християнського мистецтва. Звертання композитора до монодійних жанрів представлено монументальним твором – *Українська православна меса: Богородичні догмати XVII ст. Світлої пам'яті Дмитрія Ростовського, для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру*. У назві одразу звертається увага на певний термінологічний дисбаланс – «православна меса», проте, зважаючи на використання оркестру з органом, що є характерним для Західного богослужіння, автор у такий спосіб зазначив на поєднанні двох виконавських літургійних традицій.

Звертання В. Степурка до жанру богородичних догматів не є випадковим, оскільки цей жанр належить до одних із кульмінаційних у богослужінні. Свою назву вони отримали від основного джерела поетичних текстів — богословського догмату про дивовижне втілення Ісуса Христа та пріснодівство Марії. Цю знаменну євангельську подію передбачив ще старозавітній пророк Ісайя – *Господь сам дасть вам знак: Ось Діва в утробі зачне, і Сина породить* (Іс. 7:14), що відображає пов'язаність Старого і Нового Заповітів. Виконуються богородичні-догматики на Вечірні, яка символізує Старий Завіт, і, одночасно, тематично передбачає Новозавітні події.

Автором догматиків вважається знаменитий візантійський піснетворець і реформатор церковного співу VIII ст. св. Йоан Дамаскін, що у поетичній формі возвеличив Богородицю та Христа-Спасителя —

Боголюдину, що нероздільно поєднує в собі Божественну та людську природи. Св. Йоан Дамаскін є також реформатором церковного співу, що бачимо на прикладі жанру богородичних догматів, написаних у формі осмогласного циклу. Виняткова поетична досконалість піснеспівів у поєднанні із глибиною богословської теми визначила їх особливе місце у богослужінні. Це підкреслюється також і їх розміщенням у репертуарі Октоїха (Осмогласника), зокрема, в українській практиці цей жанр відкриває осмогласний розділ в ірмологіонах.

Визначення жанру як богородичного підкреслює основну тему піснеспівів циклу. Звичай вшанування Пресвятої Богородиці склався ще у візантійській гимнографії і на цій основі виникла окрема жанрова тематична група *богородичних пісень* [86]. Окрім того, прослава образу Пресвятої Богоматері та молитовне звернення до Неї доповнювали у кульмінаційних і заключних розділах різних літургійних жанрів, великих та малих циклів піснеспівів чи окремих служб, що сприяло динамізації композиційних побудов, насичувало їх прославними, ліричними чи скорботними мотивами [175, с. 76]. Особлива місія Пресвятої Богородиці, її виняткове місце у земній історії Христа-Спасителя зумовили вшанування її імені не лише у багатому репертуарі богородичних піснеспівів, але й у монументальних храмах і ця традиція була властивою і для України.

Жанр богородичних догматів є одним із найдосконаліших за формою в українському сакральному мистецтві. Піснеспіви утворюють цикл, в якому логічна довершеність поетичного змісту поєднані з індивідуальним розвитком кожного з восьми піснеспівів, що дало змогу з усією повнотою розкрити тему богословського догмату. Ймовірно, саме досконалість жанру, стала основою збереження В. Степурком оригінальної мелодики піснеспівів. Звичайно, що оркестровий супровід та багатоголоса фактура

твору стала основою для відображення авторського прочитання піснеспівів, проте домінантою твору залишився автентичний мелодичний текст. Такий творчий метод можна пояснити словами Олександра Кошиця, який вперше звернув увагу на богородичні догмати в українській монодії і написав про них у листі до Павла Маценка з великим захопленням: “не можу не висловити свого подиву до цих мелодій. Я тієї думки, що як композиторській роботі, їм личить лише одне слово геніальність. Вони є виїмкове явище в музиці взагалі і найкраще, що дав знаменний напів на протязі свого існування. Рідко можна знайти шедеври подібні цим. Мелодична і динамічна насиченість, містерійна глибина змісту, надзвичайна, іноді просто екстатична взнеслість, разом з тим ясність і логічність музичного викладу, сміливість замислу цілого з’єднана з стрункністю частин та ювелірною делікатністю обробки деталей, а головне захоплююча щирість і той подих народної творчості, вічно свіжої, з безкраїми просторами вокалізації – все це робить ці пісні уніком в світовій релігійно-вокальній літературі” [103, с. 36]. Під впливом О. Кошиця аналітичні спостереження над циклом провів Павло Маценко, а відомий українській медієвіст Мирослав Антонович досліджував на прикладі догматиків зв’язок українських піснеспівів з візантійськими джерелами. На основі порівняння мелодики обидвох варіантів він виявив помітну спорідненість, що дозволило дослідникові переконливо стверджувати про неперервність півчої практики. На матеріалі рукописних ірмологіонів догматики також аналізував Юрій Ясіновський, зосередившись на структурно-композиційних особливостях піснеспівів в контексті ладо-інтонаційних, метроритмічних і формотворчих засобів циклу. Богословські та мелодико-інтонаційні аспекти в організації композиційної єдності догматиків аналізувала у кандидатській дисертації також і Наталя

Сиротинська. Російську рецепцію богородичних-догматиків досліджували такі відомі медієвісти як Ніколай Успенський [148] та Галина Алексєєва [9].

Попереднє знайомство з жанром догматиків свідчить, що перед нами справді винятковий жанр у монодійному репертуарі. Підтвердженням цього є також і часте звертання до нього композиторів впродовж минулого століття. Наприклад, вже згадуваний нами Олександр Кошиць гармонізував жанр у традиції києво-печерського напіву, зберігаючи незмінною основну мелодичну лінію у верхньому голосі. Також до жанру догматиків зверталися російські композитори Олександр Кастальський, Павло Чесноков, Олександр Нікольський, які продемонстрували власний авторський підхід до прочитання циклу піснеспівів. Наприклад, Кастальський зазначав, що гласова мелодія – так він визначав тему піснеспівів – потребує максимального збереження. Ця теза стала основою мелодичної техніки – переміщення мелодії у різні партії, що включало звуковисотну, темброву і факторну організації. Тобто гласова мелодія ставала джерелом темброінтонування в межах структури цілого. Про особливості гармонізації Кастальським циклу догматиків пише Наталія Гуляницька [49], називаючи композитора винахідником мелодичного «темброрельєфу», що було доволі незвичним на початку ХХ ст. Автор надає домінуючого значення тексту, яким визначається і тип гармонії – одиницею стає не акорд, а речення – смисловий і музичний код жанру. Павло Чесноков особливої уваги надавав висотному параметру, поєднуючи монодійну гласовість з елементами тональності. Олександр Нікольський у гармонізації догматиків використовує техніку тембрового варіювання із багатого і яскравою гармонією, що створило новий жанровий тип, близький до класичного концерту. При цьому гласова мелодія зазначається у партитурі як *cantus firmus*, що підкреслює її домінуюче значення у яскравій і

динамічній загальній драматургії циклу. Незважаючи на певні особливості гармонізації циклу догматиків зазначеними вище композиторами, всі вони дотримувалися традиції виключно вокального хоровим стилю. Натомість в творчості українських композиторів спостерігаємо залучення інструментального складу, як, наприклад, це зробив, Олександр Козаренко.

Нового дихання надав циклу богородичних-догматів Віктор Степурко, який створив монументальну вокально-інструментальну композицію, що демонструє збереження не лише мелодико-інтонаційного пласту, але й розуміння особливостей внутрішньої структури в межах циклу. У практиці української монодії повний цикл є єдиним організмом, в якому кожна пісня має свою образно-поетичну мову, виразну мелодичну лінію, привносить свою барву у літургійне дійство, а детальний аналіз дозволяє виявити особливості, які об'єднують індивідуальні риси кожного з піснеспівів у струнку драматургічну побудову. Наприклад, 1-ий та 8-ий богородичні догмати, які обрамлюють цикл, мають прославний характер: *возвеличують Богородицю – двері небесні – та Ісуса Христа – цар небесний за чоловіколюбіє на землі явися*. Догматики 2 і 5 гласів є епічними полотнами розповідного характеру, насичені паралелізмами Старого і Нового Завітів, що є типовим для старосврейської релігійно-поетичної творчості. Догматики 3 і 7 гласів – це вияв захоплення дивовижним народженням Христа і таїнством його неподільної боголюдської природи. Догматик 4 гл. продовжує розкриття теми богословського догмату, акцентуючи на акті Спасіння людства «чудесно рожденним» Христом, натомість, догматик 6 гласу є ліричною кульмінацією циклу, звеличенням Божої Матері. Так, поетичними засобами розкриваються тайни богословської доктрини, а жанр богородичних-догматиків виділяється не лише драматургічною

майстерністю, але й розмаїттям яскравих образів, барвистих епітетів та глибоких символів.

З таким надзвичайно містким матеріалом довелося працювати Вікторові Степурку. Багатство засобів мелодичного розвитку у поєднанні з глибоким богословським підтекстом свідчить, що не випадково цей жанр займав особливе місце як у богослужінні, так і у розміщенні, повторимо, на початку осмогласного розділу українських ірмологіонів. На цьому ми потрапляємо у нове естетичне русло перетворення професіоналізму церковного у професіоналізм мистецький, що є однією із основних засад ранньомодерної доби в Україні.

На основі аналізу циклу богородичних догматів Віктора Степурка виявляємо глибоке занурення композитора у сакральну півчу традицію і розуміння її основних засад. По-перше, композитор демонструє дотримання єдності у поетико-стилістичній та музичній драматургії твору, враховуючи жанрові особливості із певним змістом, призначенням і формою організації матеріялу; по-друге, авторське трактування літургійного жанру зберігає основні смислові акценти тексту, що, незважаючи на «світськість» форми, зберігає богослужбовий зміст. Детальніший аналіз окремих піснеспівів циклу дозволить визначити на прикладі твору В. Степурка найвиразніші музичні засоби і поетико-стилістичні закономірності, що творили особливий художній стиль в області духовної музики, яка розвивається в контексті сучасної культури.

Творчо переосмислюючи монодійну основу, композитор зустрівся із принципами мелодичного розвитку, що визначаються незвичною для класичних форм структурою і функційними зв'язками, не з акордом як одиницею, а мелодико-інтонаційним зворотом – поспівкою – її смисловим і музичним кодом. Так, поступово розширюється форма піснеспівів: через

варіабельність устоїв-неустоїв, повторність-неповторність поспівок та їх чергування, каденційних зворотах наприкінці кожного речення, мажоро-мінорним нахилом та домінуючою ладовістю, тетрахордовістю звукоряду і відповідно невеликим діапазоном, звуковисотним рівнем мелодики. Такими засобами формувався мелодичний матеріал в межах одного піснеспіву, а у випадку з осмогласими формами творилася загальна драматургія повного циклу.

На таких засадах Віктор Степурко поєднав вісім богородичних догматів, використовуючи за основу запозичену гласову мелодію, яка визначала гармонію, весь багатоголосий звуко-образ хорового та інструментального супроводу. Цей супровід є також субсистемою, що має свою структуру і служить цілому, створенню його єдності. У такій формі процес гармонізації є, насамперед, пошуком відповідності між цими субсистемами, тобто мелодією і рештою голосів та інструментів. Так виникає поняття модальної тональності, тобто мелодико-гармонічної тональності. Про мелодичну тональність писав, зокрема, австрійський теоретик Рудольф Реті, наголошуючи на певних силах внутрішнього тяжіння внутрі мелодики, які об'єднували мелодику в єдине ціле, формуючи особливу систему взаємозв'язків між її окремими частинами, зосередженими навколо певного центру, а в нашому випадку із доповненням вокально-інструментальними гармонічними субсистемами [124, с. 19].

Детальний аналіз кожного піснеспіву дозволить виявити стилістичні особливості циклу богородичних догматів В. Степурка:

1 глас

Всемиреную славу ото человек прозябшую и владуку рождейшую, //
небесную дверь воспоімо Марию дівицю
бесплотениімо піснь, а вірнімо удобреніє //

*та бо явися небо і церкви божественная,
та прегражденіє вражди раздрушивши мір воведе а царствіє отоверзе, //
тоя убо імуще вірі утверженіє
поборника імами із нея рождейшагося Господа, //
дерзайте убо дерзаіте людіє божии
ібо той победите враги яко всесилень яко всесилен //*

Цикл розпочинається інструментальним вступом і надалі також будуть використовуватися інструментальні епізоди, розділяючи догматик 1 гласу на окремі частини – у вищенаведеному тексті ці місця позначені двома косими лініями. Бачимо, що такий засіб не лише визначає форму, що збігається із смисловою структурою тексту, але й використовує мотивні репліки духової групи та дзвонів, що звеличує Богородицю – небесні двері до Господнього царства. Урочистість моменту підкреслюється також поступовим розширенням фактури від сольних епізодів до монументальних тутті у каденційних розділах, як наприклад, на словах *а царствіє отоверзе*. Соло тенорів розпочинає догматик і повністю виконує окремий епізод *тоя убо імуще вірі утверженіє поборника імами із нея рождейшагося Господа*, що контрастує з попереднім та наступним туттійним епізодом на словах *дерзайте убо дерзаіте людіє божии ібо той победите враги* – і як завершення двічі повторюється словосполучення *яко всесилен* – вперше розспівним соло альтів, а вдруге, знову теноровою групою. Такий фактурний контраст увиразнює окремі фрагменти тексту, що відповідно диференцією смислові акценти догматика.

Догматик 1 гласу написаний в тональності В dur, витриманий у спокійному темпі, що символізує неспішний початок оповіді (Lento) про величність Богородиці, яка символізувала початок спасіння людства. Важливо, що композитор, дотримуючись попередньо зазначеного розміру

4/4, зумів так досконало повести мелодичний матеріал догматика – застосовуючи його проходження у різних голосах, головно, тенорів і альтів, що створюється враження квантитативної метрики твору. Це досягається як шляхом використання тріолей, що вносять елементи тридольності, а також проходженням окремих мотивів контрастними тембровими зонами, які доповнюють одна одну, додатково імітуючи окремі слова та мелодичні фрази. У кульмінаційному місці на словах *та прегражденіє вражди раздрушивши мір воведе а царствіє отоверзе* використовується стрімка зміна метрики шляхом чергування розміру 4/4 - 5/4 - 6/4 з поверненням до 4/4.

Окреме навантаження як формотворчого чинника відведено тональному плану піснеспіву, що постійно змінюється згідно структури тексту.

B-dur *Всемирную славу ото человек прозябшую і владуку рождейшую, //*

D-dur *небесную дверь воспоімо Марію дівицю*

бесплотениімо піснь, а вірнімо удобреніє //

E-dur *та бо явися небо і церкви божественная,*

та прегражденіє вражди раздрушивши мір воведе а царствіє отоверзе, //

A-dur *тоя убо імуще вірі утверженіє*

поборника імами із нея рождейшагося Господа, //

As-dur *дерзайте убо дерзаіте людіє божии*

ібо той победите враги яко всесилень яко всесилен //

Такі тональні зміни готуються інструментальними епізодами. Проте зазначимо, що на слух така тональна мінливість не відчувається як різка, домінує діатоніка, і це пов'язано, ймовірно, з особливістю оригінальної гласової мелодії, що визначально побудовано на ладовій перемінності, на постійному чергуванні ладових тяжіть. Тож, сукупно, тональний,

тембровий, метро-ритмічний контраст дозволив композиторові максимально зберегти осоновні якості автентичного піснеспіву.

2 глас

*Преїде сїнь законная благодати пришедши
яко же бо купина несогараще распяляющися //
такo і дївая родила єсть і дївою пребисть
вмісто столпа огненнаго праведноє во сїя слонце
вмісто Моїсея Христось
во спасеніє душамь нашимь.*

Догматик 2 гласу контрастує з попереднім вже лиш тим, що виконується виключно жіночими голосами – альтами і сопранами, що не вносить виразного тембрового контрасту. Натомість композитор використовує давню практику антифонного співу, співставляючи по чергово партії альтів і сопран. Про це також свідчить не дроблення тембрових епізодів, але витриманість кожного голосу в межах завершеного речення. Також початок піснеспіву альтовою партією та відповіддю їй у сопранах створює ефект звуковисотного піднімання мелодичного рівня. Лише на слові *Христос* два голоси сходяться, підкреслюючи кульмінаційну смислову зону піснеспіву.

Піснеспів виконується в одній тональності В-dur, з одним невеликим інструментальним епізодом, використовуючи лиш зміну розміру в моменти основних смислових зон:

*5/4 Преїде сїнь законная благодати пришедши
яко же бо купина несогараще распяляющися //
такo і дївая родила 4/4 єсть і дївою пребисть
вмісто столпа огненнаго 5/4 праведноє 4/4 во сїя слонце
вмісто Моїсея Христось
5/4 во спасеніє душамь нашимь.*

Порівняно з догматиком 1 гласу, догматик 2-го виконується у швидшому темпі (Andantino), проте із значно скромнішими виразовими засобами, що пов'язано з одного боку, із змістом тексту – переповіданням старозавітніх подій, а також із підготовкою наступного гласової ланки циклу.

3 глас

Како не дивимся богомужному ти рождеству пречистая

Искушения бо мужеска не приемша всенепороченая //

Родила еси без отца сына плотию

Иже прежде век рожденнаго от отца без матери

Ни како же претерпевша изменения иже смирения иже разделения

Но во обоим существе свойство цело сохраниша

Догматик 3 гласу сприймається як продовження 2-го гласу. Неспішний виклад матеріялу в темпі *Maestoso* та, головне, продовження антифонних елементів у тембровому викладі. Цікаво, що у цьому випадку співставляються не окремі голоси, а жіноча та чоловіча групи, що ущільнює фактуру – розпочинають піснеспів сопрани і альти, а їм відповідають тенори і баси. Такий прийом також створює ефект двохорності всередині хору, що завдяки їх змінності відповідає найдавнішій *антифонній* практиці хорового богослужбового співу. В окремих кульмінаційних місцях чоловіча група доповнює фразу, вступаючи на останньому слові словосполучення; також звучить і весь хор, підкреслюючи головні змістовні місця – наприклад, на словах *Родила еси без отца, от отца без матери, претерпевша изменения*.

Виділяється останнє каденційне речення *Но во обоим существе свойство цело сохраниша* – міняється темп (*meno mosso*), сповільнюється темп також завдяки початковому хоральному викладу четвертними тривалостями. Цікаво, що цей епізод контрастує з попереднім також і завдяки

інструментальному супроводу у струнних, що в каденції звучить на витриманих крайніх звуків квінтових інтервалів, що виділяє голоси на фоні акордових педалей, тоді як попередньо спостерігається чітке дроблення долей на вісімки, що чітко відбиває чотиридольну метрику. Таке закінчення відчутно сповільнює музичний рух, наголошуючи на словах догмату про незлитну природу Христа. Зауважмо, у догматику 3 гласу відчутною є зміна в інтонаційному плані хорових партій. Попередньо з попередніми гласами, в мелодиці відчутні кварто-квінтові паралельні ходи та фрагменти дзеркального ведення крайніх голосів у крайніх голосах, наприклад, *на словах іскушення бо мужеска не приємша* – так композитор виокремив кульмінаційний смисловий епізод у тексті догматика. Також зазначене місце виокремлюється завдяки інструментальному епізоду, що завдяки паузі у вокальній партії дозволяє осмислити проголошене. Порівняно з попереднім гласом, у догматику 3 гласу не міняється тональність (В-dur) і витримується розмір 4/4.

4 глас

Текст догматика 4 гласу демонструє виразні зміни, пов'язані з музичною драматургією твору. Композитор тричі повторює початкові слова, розпочинаючи догматик імітаційною поліфонією. Поступово рефрен доповнюється все більшим об'ємом матеріалу, що також виявляє поступове розширення форми, де імітаційний епізод відіграє роль рефрену.

Іже тебе ради богоотець пророк Давид

Пісненно о Тобі провозгласи

Величя Ти сотворишу, предста Царица о десную Тебе

Іже тебе ради богоотець пророк Давид

Пісненно о Тобі провозгласи

Тебе бо Матер ходотаїцу животу показа

*Іже без Отця із Тебе вочеловічитися благоізволи Бог
 Да свой паки созиждет образ ізтлівийиї страстьми
 Іже тебе ради богоотець пророк Давид
 Пісненно о Тобі провозгласи
 І заблуждшее овеча волкохищное овеча обрїт
 На рамо воспрїим ко Отцу принесе.
 І ко своему хотїнію со небесними совокупит силами
 І мир спасет богородицею Христос
 Імїяй велїю і богатую милость милость.*

Догматик 4 гласу розпочинається виразною розспівною темою із дробленням до шістнадцятих тривалостей, що проводиться поступово у всіх голосах – басах, тенорах, альтях та сопрано із супроводом віолончелей, що наближає початок піснеспіву майже до аккапельного звучання. Поступове піднімання мелодики просторово розширює масштаби твору і водночас завдяки темпу (*Sostenuto*), метриці – зміні 5/4 на 4/4 вже у перших тактах теми та мелодико-інтонаційній імітації вихідної теми в інструментальній партії напружує загальний розвиток епізодом, що вперше так яскраво проявляється у загальному циклі богородичних-догматиків. На зміну імпульсивному початку піснеспіву приходить наступний епізод на словах *Величія Ти сотворишу, предста Царица о десную Тебе*, який сповільнює темп, розріджує фактуру завдяки хоральності вокальної та інструментальної партій. На зміну інтенсивному епізоду приходить розмірена і виразна мелодика хорових партій, опертих на діатоніку, натомість динамічні хроматизовані елементи початкової теми звучать у духовій групі, що попередньо не використовувалася.

Друге проведення імітаційного рефрену розпочинається проведенням теми із зміною порядку голосів – тенори, альти, сопрани, баси і знову із

мінімальним супроводом окремих партій – альта, фагота. Наступний епізод знову привносить контрасні методи мелодичного розвитку – сповільнення, хоральність, зміну розміру 4/4 на 6/4, опорність на витриманих квартових співзвуччях в органій партії та квінтови у струнних. Поступово вокальне тутті хору разом із синхронним супроводом струнної групи динамізується внаслідок чіткої дводольної метрики із використанням постійних згрупованих вісімок, що наближає появу третього проведення рефрену. Імітаційний епізод, розпочинаючись синхронним унісоном тенорів та віолончелей разом із подальшим проведенням в альтах, сопранах і басах на цей раз залучає духову та струнну групи, набуваючи найбільш яскравого тембрового та фактурного звучання. Наступний епізод, що приходить на зміну також відрізняється від попередніх. Зберігаючи сповільнений темп, збільшення тривалостей та діатонічність, з'являються елементи розробковості у загальній формі. Це досягається шляхом наслідування імітаційних прийомів у хорових партіях, заміну кварто-квінтових витриманих тонів широкі арпеджійовані ходи по кварто-квінтових інтервалах в інструментальному супроводі. Поступово разом із зміною тексту на словах *І ко своєму хотінію со небесними совокупит силами* мелодика увиразнюється наслідуванню гомофонно-гармонічного звучання із виокремленням сопранової партії, в якій паралельними секстами проводиться тема – на фоні органної педалі та імітацією акордового складу у струнних. Цей епізод закінчується поступовим сповільненням на словах *со небесними совокупит силами*, що виділяє кінцеву мету появи Спасителя на землі – спасіння людства, його повернення до небесного царства, що було втрачене через первородний гріх.

Каденційне завершення догматика 4 гласу відображає високу місію Богородиці як заступниці і спасительки світу. Величність каденції

вирізняється зміною метрики (3/2-4/4), туттійним викладом мелодичного матеріалу, синхронним оркестровим звучанням із залученням дзвоніння. Виділяється кульмінаційна зона на слові *Христос* – завдяки октавному стрибку вгору у сопрановій партії та однотонній зупинці на туттійному акорді із основою на половинних тривалостях. Наступне продовження каденційної частини також використовує чергування плавних консонансних інтервалів із акордовими зупинками із виділенням сопранової партії. Додаткова каденція, яка використовує повторення останнього словосполучення *і богату милость* поступово звужує акордовий склад до майже унісонного звучання, що могло б сприйматися як досконале завершення твору, проте догматик 4 гласу власне демонструє оригінальну каденцію, завершену висхідним секундовим ходом у сопрановій партії, що надає композиції незавершеності. Така форма каденційних поспівок була характерною для монодійного репертуару, оскільки символізувала незавершеність богослужбового ритму та синхронність півного складу із вічним звучанням небесної літургії.

Тональний план догматика 4 гласу розпочинається у Des-dur (5 бемолей), після третього проведення поліфонічного епізоду на словах *і заблудшее овеча* з'являється тональність B-dur (2 бемолі), наступний епізод на словах *і ко своєму хотінію* знову змінює тональну барву на Es-dur (3 бемолі), а у фінальному завершенні на словах *спасет богородицею* використано F-dur (4 бемолі). Така багата змінність тональностей пов'язує догматик 4-го гласу із догматиком 1-го гласу, творячи міні-цикл в межах осмогласся. Така форма закорінена ще в осмогласній системі Йоана Дамаскіна, де пергі чотири гласи визначалися як основні, автентичні.

5 глас

Во черменем мори браку неіскусімія невісти образ написася древле, //

*тамо Мойсей разделитель води,
 здіж Гавриіл служитель чудеси
 тогда глубину немокрно шествовал ізраїль //*
нині же Христа роди без сімени дівая //
*море по прошествіи ізраїлеві пребисть непроходно
 непорочная же по рожестві еммануїлеві пребисть нетлінена //*
сий прежде сий явлевся яко человекъ божже помилуй насъ

Догматик 5-го гласу розпочинає новий розділ в осмогласному циклі. Таке враження залишається після зміни динамічних імітаційних фрагментів у 4-гласі на неспішний початок догматика 5-го гласу (B-dur). Вже у першому реченні, для буквального відтворення слів тексту, використано тридольний ритм (3/2) та розспівні ходи на кожному складі, а в інструментальному супроводі пассажі та тріолі, що сукупно досконало імітує «морську» тему. Як і в догматику 2-гласу, зустрічаємося із неспішністю, виразністю та діатонічністю мелодики. Прозорість фактури досягається також використанням соло сопран на фоні мелодизованого супроводу окремих інструментів, а квантитативність метрики завдяки зміні розміру (5/4-4/4-5/4-3/4-4/4). Перше речення завершується невеликим інструментальним епізодом, на зміну якому приходить наступний епізод – соло тенорів із аналогічним супроводом пассажів та тріолей в інструментальному супроводі. Імітуючи слова *тогда глубину немокрно шествовал ізраїль* тема проводиться у басовій партії, знову завершуючись інструментальним епізодом. Наступне речення *нині же Христа роди без сімени дівая* завершує першу частину догматика – тема проводиться у тенорах із аналогічним інструментальним супроводом, змінює тональність (Es-dur) і також завершується інструментальним епізодом. Наступна частина

Море по прошествиі Израілеві повертає елементи імітаційної поліфонії, проводячи тему спочатку у споранах, потім в альтях-тенорах-басах. Це контрастує із протилежним порядком у 4 гласі, проте відповідає текстові догматика 5 гласу, що акцентує зміст на морській глибині старозавітньої тематики переходу через Червоне море. Разом із поверненням імітаційних прийомів повертається і швидкий темп із використанням дроблення до шістнадцятих тривалостей.

Останнє речення догматика 5-гласу *сій прежде сій явлевся яко чоловік боже помилуй насъ* знову змінює тональність (B-dur) та динамізує епізод завдяки внутрішньому контрасту поспівкових мотивів. Перші слова *сій прежде сій* базовані на чергуванні розлогоїмелодичної теми, що розпочинаючись в альтях імітаційно проходить в басах. На зміну приходять туттійний епізод на словах *явлевся яко чоловік*, супроводжуваний повним складом оркестрового складу, а подальші завершувальні слова *боже помилуй насъ* використовують кантову техніку паралельного голосоведення у верхніх голосах на фоні функційної опори в басах.

Новацією драматургічної композиції повного циклу догматиків є стреттний перехід до догматика 6-гласу, що пов'язує обидва 5-й та 6-й гласи, а також певним чином відділяє від 4-гласу.

Глас 6

Кто Тебе не блажить Пресвятая Діво

Кто ли не поеть Твоего чистаго рождества

Безлітний бо от Отца возсія Син єдинородний

Естеством Бог сій і естеством бив чоловік нас ради

Догматик 6 гласу також демонструє зміну у тембровому складі, пов'язану із трактуванням тексту. Початок догматика розпочинається tutti хору, поступово переходячи до ансамблевого складу – альтів та тенорів –

соло басів – ансамблю басів та альтів – сопран, альтів та басів. Каденційна частина догматика знову повертає tutti хору, що надає завершеності загальній формі. Твір написаний у тональності В-dur, у розмірі 4/4, що згідно із зміною тембрових епізодів змінюється на 3/2, 4/4, 3/4, 4/4, 3/2 та 4/4. Контрасність метрики із поверненням до початкового розміру також виявляє, як і темброво-фактурний склад, принципи формування внутрішньої будови з елементами тричастинності. Назагал стретне проведення догматика 6 гласу одразу після 5-го гласу динамічне, без інструментальних епізодів створює ефект складної двочастинної форми в межах циклу.

7 глас

Мати убо познася

паче естества богородице пребистъ же дівою

паче слова і разума і чудеси рожества твоего

сказати язик не можетъ

преславну убо суццю зачатію ти чистая

непостижино естъ образ рожденія

ідіже бо хоцет Богъ побіждається естества чинь

тімже тя восі матер Божію свідуце

молим ти ся прилежно моли спастися душамъ нашимъ.

Догматик 7 гласу знову привносить новизну до драматургічних прийомів розвитку циклу і, ймовірно, частково пояснює визначення назви як *Української православної месси*. Використання хору у супроводі лише органу відповідає засадам західного богослуження і дозволяє по-новому відтінити монодійну мелодику. Також у творі спостерігається скорочення тексту шляхом вилучення окремих речень, внаслідок чого залишився наступний зміст, поділений завдяки органним епізодам на три частини:

Мати убо познася паче естества богородице //
прєбисть же дівою паче слова і разума
і чудеси рожества твоего сказати язык не может //
ти чистая непостиженно єсть образ рожденія
ідіже бо хоцет Богъ побіждається естества чинь

Мелодична фактура догматика зберігає елементи імітаційної поліфонії із варіюванням контрастних епізодів завдяки розширенню та звуженню ансамблевого складу. Догматик розпочинається тональністю В-dur із подальшою зміною дводольної метрики (4/4) від початку на тридольну (3/4) на кульмінаційних словах *рождества, ти чистая непостиженно, хоцет Богъ*. Неспішний темп (*maestozo*) в органному супроводі із періодичним розширенням фактури та виділенням сопранової партії завдяки висхідним квартовим та квітковим стрибкам надає догматикові урочистого характеру, що готує завершення циклу – догматик 8 гласу.

Глас 8

Царю небесний ! За чоловіколюбіє на землі явися і со чоловіки поживе
От Діви бо чистия плоть приєм со восприятім
Єдин єсть Син сугуб естеством а не составом
От Діви бо чистия плоть приєм
Із нея же прошед со восприятім
Тім же совершенна того Бога
І совершеннаго чоловіка
Воістину проповідующе
(Окремі цитати з попередніх догматиків)

Богородичний-догматик **8 гласу** наймасштабніший у циклі, що пояснюється особливим трактуванням композитором каденційного завершення повного осмогласного циклу. Це проявилось, насамперед, у

повторенні речень *От Діви бо чистия плоть прием, Из нея же прошед со восприятім*, що аналогічно до триразового імітаційного рефрену у догматику 4 гласу підкреслює образ Богородиці. Також про особливе виокремлення композитором образу Пресвятої Матері свідчить і розширення автентичного тексту після слів *воістину проповідующе*, що стали імпульсом до короткого цитування кульмінаційних висловів у текстах попередніх догматиків. Зокрема, останні слова каденційного доповнення запозичені з догматика 1 гласу - *Та прегражденіє раздрушивши мир воведе, а Царствіє отверзе*. Такий буквальний текстовий зв'язок поєднує крайні твори як символічне обрамлення в межах циклу. Проте зауважмо, що в монодійному тексті догматики 1-го та 8-го гласів виділяються як прославні гимни Богородиці та Христу, тоді як В. Степурко трактує цикл як, в першу чергу, богородичний. Догматики 1-го та 8-го гласу єднає також часта зміна дводольної та тридольної метрики, і тонального плану, проте у 8-му гласі вперше з'являються дієзні тональності, а також закінчення у C-dur. Подаємо текст твору із зазначенням тональностей, розміру та інструментального епізоду.

A-dur 4/4 Царю небесний ! За чоловіколюбіє на земли явися і со **5/4** чоловіки **4/4** поживе

G-dur 3/4 *От Діви бо чистия* **E-dur** *плоть прием*

Из нея же прошед 4/4 со восприятім

As-dur Єдин **5/4** єсть Син сугуб естеством а не **3/4** составом

От Діви бо чистия плоть прием

Из нея же прошед со восприятім //

C-dur 4/4 Тім же совершенна того Бо **3/4** га

І совершеннаго чело 4/4 віка

Воістину 3/4 пропові 4/4 дающе:

Исповидающе Христа, Бога нашего, Его же моли, Мати безневѣстная, Преславно убу суцу зачатію Ти чистая, Непостижен есть образ рождѣнія, Ідіже бо хоцет Бог, побіждается естества чин, Безлітний бо от Отца возсіяв Син єдинородний, Сий, прежде сий, явлейся яко человек, І спасет Богородицею мир Христос, Тім Мати-Діво-Владичице, Того моли спасти душа православно, Вмісто столпа огненнаго праведное возсія солнце, Во місто Мойсея Христос, во спасеніє душам нашим, Дерзайте убо дерзайте людіє Божіи, ібо той побідить враги яко всесилен, табо явися Небо і Церков Божества, Та прегражденіє раздрушивши мир воведе, а Царствіє отверзе.

Як бачимо, зміна розміру часто припадає на окремі склади тексту, що пов'язано із збереженням автентичних мелодичних зворотів-поспівок. У цьому, ймовірно, також причина частоті зміни тональності, що потребує змінити ладові співвідношення в мелодиці піснеспіву. Зокрема початок каденційного завершення догматика, а також і повного циклу виокремлено не лише зосередженням у вихідній тональності кварто-квінтового кола До-мажорі, але й масштабним інструментальним епізодом.

Інструментальний вступ розпочинає догматик підготовкою основної теми вступу – зходження Царя небесного. Це передається неспішними (*larghetto*) арпеджованими низхідними акордовими послідовностями на фоні витриманої октавної педалі ходи у струнній групі та мерехтінням шістнадцятих секстолей у духових. Основна тема проводиться на фоні тутті хору у сопрановій партії, поступово з ансамблевого звучання розріджуючи фактуру і немов розчиняючись у небесних висотах.

Загальний підсумок аналізу циклу богородичних-догматів дозволяє зробити певні підсумки щодо творчих прийомів В. Степурка. Композитор

використовує оригінальний ірмолойний матеріал, а не перекладений та спрощений сучасний варіант цього жанру. Зберігаючи оригінальну мелодику, В. Степурко при цьому вільно поводиться з текстом, зміни якого викликані баченням загальної форми. Відбувається її розширення завдяки повторенню каденційних зворотів, як, наприклад у 4 та 8 гласах, які є завершальними в межах двох міні-циклів 4+4 гласи, а також скорочення у проміжних гласових піснеспівах. Таким чином внутрішня форма жанру також демонструє синтез традиційних і нетрадиційних стилістичних ознак, об'єднаних літургійним текстом. Найвиразніше формотворча новація представлена у завершальному догматику 8 гласу, де підкреслюється його функція завершальної каденції. Це відбувається завдяки доповненню основного тексту цитатами з попередніх догматиків у зворотньому порядку. Ще раз повторимо текст із вказівкою на гласовість кожного додаткового фрагменту:

8 глас *Тім же совершенного Бога, І совершеннаго человека воистину проповідающе: Исповідающе Христа, Бога нашего, Его же моли, Мати безневѣстная, 7 глас* *Преславу убу суцу зачатію Ти чистая, Непостижен есть образ рождения, Ідіже бо хоцет Бог, побіждается естества чин, 6 глас* *Безлітний бо от Отца возсія Син єдинородний, 4 глас* *Сий, прежде сий, явлейся яко человек, І спасет Богородицею мир Христов, 3 глас* *Тім Мати-Діво-Владичице, Того моли спасти душа православно 2 глас* *Вмісто столпа огненнаго праведное возсія солнце, Во місто Мойсея Христос, во спасеніє душам нашим, 1 глас* *Держайте убо держайте людіє Божіи, ібо той побідить враги яко всесилен, табо явися Небо і Церков Божества, Та прегражденіє раздрушивши мир воведе, а Царствіє отверзе.*

Циклічність 4+4 досягається також на рівні музичних прийомів розвитку, де кожен догматик виокремлюється завдяки певним музичним

особливостям. Наприклад, догматик 1 гласу – це монументальний вступ до циклу, передане неспішним розгортанням оповіді про велич Богородиці, 2 глас контрастує своїм складом – антифонним звучанням двох хорів жіночої групи сопран і альтів. 3-й глас ущільнює фактуру доповненням чоловічого складу, але також в антифонному звучанні вже жіночої та чоловічої груп. І, нарешті, перша каденція міні циклу - догматик 4-го гласу виділяється потужним і динамічним звучанням всього хору, де використано особливо новаційну форму для сакральної монодії - форму імітаційної поліфонії. Такий прийом одразу ж привертає увагу до догматика як до кульмінаційного у загальному осмогласному циклі. Далі за задумом композитора рух пришвидшується і знову зустрічаємо новий прийом – стреттне проведення догматиків 5-го і 6-го гласів. При цьому постає контрастна до попереднього звукописна картина, яка буквально, згідно тексту, змальовує перехід через Червоне море, а 6-й глас виступає як динамічна каденція. В цьому бачимо виразну відмінність з оригінальним трактування догматика 6-го гласу, де він виконує функцію ліричної кульмінації. 7-й глас продовжує дивувати використанням органу та стисненням форми, немов передікт до фінальної каденції 8 гласу, про монументальність якої вже йшлося вище. Зазначимо, що таке розмаїття виразових засобів не руйнує відчуття цілісності загального циклу завдяки міграції мелодико-інтонаційних зворотів – поспівок, які переростають у міні-лейтмотиви. При цьому це відбувається як у вокальних партіях, так і в інструментальних. Інструменти також використовують важливу роль у загальній драматургії, доповнюють хоровий виклад. Використовуються наступні засоби:

- повторення співних мотивів в орестрових партіях інтонаційно підтримує вокальний виклад, такий засіб характерний для підголоскової поліфонії;

- використовуєть контраст інструментальної та вокальної партій в окремих елементах форми, наприклад, у 4-му гласі динамічна тема проходить у струнних напроти вагу контрастній повільній темі у хоровій партії;
- інструменти виконують звукописне функцію, як: наприклад, у 5-му гласі передаючи образ моря;
- інструментальні фрагменти є важливим елементом музичної драматургії, готуючи відхилення і модуляції модуляції.

Отже, використання інструментального супроводу та інструментальних епізодів має чітко окреслене завдання і суттєво наповнює твори колористичним і звуковим багатством, відтіняючи і скріплюючи піснеспіви в єдиний організм.

Цікаве вирішення знайшов В. Степурко для передачі квантитативної метрики монодійних піснеспівів, що пов'язано з поетичним текстом. Ритмічна система в церковній музиці має свої специфічні ознаки – несиметричність, неметризованість, які на рівні форми вирівнювалися мелодчними засобами. Композитор досягнув надзвичайної плинності музично-поетичного тексту завдяки особливій ритміці авторських догматиків. Орієнтуючись на гласову діатоніку, він відтворює несиметричний ритм засобами співставлення дводольної та тридольної метрики, використанням тріолей. Це дозволяє максимально відтворити квантитативність оригінальних мелодій і водночас відповідати класичній метризованій структурі, що суттєво полегшує завдання виконавцям, які потребують виразної організації вокально-інструментального твору.

Ще однією знахідкою композитора стала змінність звуковисотної системи – тональної організації мелодичного і гармонічного матеріалу, яка втілила авторський задум загальної організації твору. Тональний план змінюється найчастіше у 1 і 8 гласах, які, повторимо, є обрамленням всього

циклу. Розпочинається 1-й глас в тональності **B-dur**, яка за визначенням Олександрі Цалай-Якименко є ірмолойною тональністю, найбільш відповідною середньому регістру найзручнішому для виконавців. В догматику 1-го гласу бачимо часу зміну тональностей у напрямку піднімання звуковисотної лінії:

***B-dur** Всемирную славу ото человек прозябшую и владуку рождешую,*

//

***Des-dur** небесную дверь воспоимо Марию дівицю*

бесплотенимо піснь, а вірнимо удобреніє //

***E-dur** та бо явися небо і церкви божественная,*

та прегражденіє вражди раздрушивши мір воведє а царствіє отоверзе, //

***A-dur** тоя убо імуце вірі утверженіє*

поборника імами із нея рождешагося Господа, //

***As-dur** дерзайте убо дерзайте людіє божии*

ібо той победите враги яко всесилень яко всесилєн //

Наступні піснеспіви знову повторюють таку тональну модель зі кульмінацією на тональності **As-dur**, але в розширенні, у поступовому погласовому підніманні до 4 гласу, який попередньо визначений як кульмінація першого міні-ціклу:

2 глас – **B-dur**

3 глас – **B-dur**

4 глас – **Des-dur B-dur Es-dur As-dur**

З 5-гласу знову починається повторення попередньої схеми:

5-й глас – **B-dur Es-dur B-dur Es-dur**

6 глас – **B-dur**

7 глас – **B-dur**

8 глас – **A-dur G-dur E-dur As-dur i C-dur**

Цікавою є остання тональність **C-dur**, якою завершується цикл. Ймовірно, у цій тональності, найпростішій для сучасного слухача і найпершій серед множинності інших тональностей, В. Степурко вбачав певний глибокий зміст. Перехід від останньої ланки **As-dur** до **C-dur** увиразнює завершальну частину догматика 8 гласу і немов переносить слухача у вищий вимір небесного світу. Такий хід є і контрастним і прозорим водночас, передаючи глибокі богословські думки і символи музичними засобами.

Аналіз циклу богородичних-догматиків В. Степурка виразно свідчить, що перед нами виступають твори надзвичайно високого мистецького рівня. Звернувшись до такого складного і глибокого сакрального матеріалу, композитор зумів зберегти його автентичні особливості і підняти на новий рівень сучасного звучання, не втративши при цьому мелодичного багатства і богословської глибини поетичного слова.

3.2 Вибрані монодійні піснеспіви у творчості Івана Небесного.

Репертуар сакральної монодії представлений в українських нотолінійних ірмологіонах вирізняється не тільки багатожанровістю, але й приналежністю до богослужень повного літургійного року. В межах однієї літургійної книги – ірмологіону зібрано піснеспіви Літургії, осмогласного та календарно-мінейного циклів, що дозволяє отримати повне бачення музичної барви окремих празничних подій впродовж різних часових проміжків, а також у різному богослужбовому вимірі згідно єрархії подій. Такий широкий спектр півчого матеріалу цікаво спостерігати на прикладі різних піснеспівів, що стало основою окремої ділянки творчості

українського композитора Івана Небесного. У доробку композитора зустрічаємо наступні піснеспіви, виокремлені з кола найважливіших празників повного церковного року: *Об'ятія отча* (стихира на постриг монахів), *Апостоли от конець земли* (світільний празника Успення Пресвятої Богородиці), *Тебе одіючагося світом яко ризою* (стихира у Велику П'ятницю). Ці піснеспіви написані для хорového виконання із зазначенням сольних партій сопрано та басу на фоні тенорового та басового супроводу, альти відсутні. Всі три піснеспіви виконуються в межах одного циклу. Наступним прикладом обробки композитором монодійного репертуару є піснеспів *З нами Бог* (по 50 псалмі празника Різдва Христового) для скрипки, дисканта і чоловічого хору. На прикладі вказаних творів проаналізуємо творчий підхід композитора до сакрального репертуару та методи його обробки.

Цикл піснеспівів *Об'ятія отча*, *Апостоли от конець земли* і *Тебе одіючагося світом яко ризою* відображають особливі події у житті Церкви, тож важливо ознайомитися з місцем їх виконання у річному богослужбовому колі та відповідною літургійною функцією. Ймовірно, це допоможе зрозуміти композиційне мислення композитора при обранні зазначених піснеспівів та поєднанні їх в межах одного циклу.

Першим номером зазначена стихира на постриг монахів *Об'ятія отча*, яка виконувалася тільки під час окремих монаших літургійних дійств, як правило, під час однієї із найважливіших подій у житті ченця – прийнятті малого ангельського образу, тобто першого постригу у ченці. Для цього у монастирі відправлялася окрема служба, яка у служебниках називалася *Постриженіє іноків* і під час якої виконувалися особливі піснеспіви. Одним із найчастіше вживаних піснеспівів була стихира *Об'ятія отча*, що входила до репертуару рукописних ірмологіонів переважно монастирського

походження, а згодом знаходилася і в першому кириличному нотному виданні, що з'явилося у 1697 році у Супрасльському монастирі і надалі стихира часто публікувалася у друкованих виданнях. Зміст стихири передає значимість події для монаха та його звертання до Господа за духовною підтримкою:

*Объятія Отча отверсти ми потицися,
Блудно мое ізждих житіє,
Но на богатство неіждиваємое взирая щедрот твоіх Спасе;
Нині обнищавшее мое да не презриши серце;
Тебі Господи умиленієм зову,
согріших Отче на небо і пред Тобою.*

Враховуючи часту фіксацію цього піснеспіву в рукописних, а особливо у друкованих Ірмологіонах, можна стверджувати про підкреслену увагу до вищевказаного літургійного дійства, а також про важливе місце стихири в обряді, оскільки ірмолойний реперуар фіксував тільки найбільш значимі піснеспіви у богослужінні чи мелодично яскраві півчі зразки.

Наступною у циклі знаходиться світильний празника Успення Пресвятої Богородиці *Апостоли от конец земли*. Піснеспів у богослужінні виконується на Утрні після завершення канону і символізує сходження світла Господнього вчення, просвічення всього суцього сяйвом небесної істини.

Світильний *Апостоли от конец земли* виконується у празник Успення і розкриває подію чудесного зібрання апостолів у Гетсиманському саді, які Святим Духом були перенесені по небу задля прощання з Пресвятою Богородицею:

*Апостоли от конец земли совокуплишеся зді
во Гетсиманскей веси погребіте тіло мое*

и ты Сину и Боже мой прійми дух мой.

Піснеспів короткий за змістом, але в ньому використано такий рідкісний прийом, як використання прямої мови – прощальні слова Божої Матері, що заповідала апостолам поховати її тіло у Гетсиманському саду.

Третій піснеспів *Тебе одіючагося світом* є стихирою, яка виконується у Велику П'ятницю, є одним із центральних епізодів страстного циклу і його драматичною кульмінацією. У стихирах вечірні цього дня ми чуємо, як „вся твар у страху, при виді на хресті висима Господа, сонце омрачається і земля сотрясається: вся сострадаху Создавшему вся”. Натомість стихира *Тебе одіючагося світом* передає момент зняття Йосифом і Никодимом з хреста пречистого і животворного тіла Господнього. Св. Церква ніби переносить нас думками в історичні часи і священні місця страждання і погребіння Господа нашого – на Голгофу і в сад Йосифа ариматейського, звищаючи співом стихирі *Тебе одіючагося світом* та наступним тропарем „Благообразний Йосиф, із древа зніме Пречите Тіло Твоє, плащаницею чистою обвие і пахощами покривци покладе у гріб новий”:

Тебе одіючагося світом яко ризою

Сонем Іосиф со древа со Никодимом

И виде мертва нага непогребенна

Благосерден плач восприим ридая глаголише

Уви мні сладчайший Ісусе

Его же прежде во мале солнце на кресті висяща

Виде во тму прелагашеся

И земля страхом колебашеся

И раздирашеся церковная завеса

Но я мене вижду Тя мене ради волею подемиаго смерть

Како погребу Тя Боже мой

*Или коєю плащаницею обвию Тя
 Или коима руками прикоснуса не тлінем Ти телу
 Или кия песни воспою Твоиму исходу щедре
 Величаю страсти Твоя, И славословлю погребение Твое
 Со воскресением зову Господи, слава Тебѣ.*

Докладний текст трьох піснеспівів дозволяє зрозуміти вибір композитора, що виокремив саме ті строфи, котрі пов'язані з темою смерті, але смерті символічної – смерті для світу. Монаший постриг, що символізував смерть всього світського і приземленого, смерть Богородиці, що у християнстві називалася Успінням, тобто переходом до небесного життя, страстну смерть Господа на хресті, що передчувала Воскресіння та відкрила перед людьми інший, духовний світ. Зазначимо, що розміщення трьох піснеспівів також відповідає певній логіці – у першій стихирі розкривається світ звичайної людини, обравшої шлях відречення від усього мирського, у другій – ми заглиблюємось до моменту прощання Божої Матері з апостолами, до пережиття першої людини, котрій відкрилося небесне Царство; у третій стихирі переживаємо смерть Спасителя, що своїми страждання переміг саму смерть, відкривши людині шлях до вічного життя. При цьому, сама тривалість піснеспівів символізує тричастинну форму, в якій акцент зміщено на останній піснеспів, як кульмінаційну зону, в якій розкривається глибокий богословський зміст циклу. Тож головна ідея циклу зосереджена навколо теми визволення людини від страху смерті, наголошенні на близькості небесного царства та *Отчих об'ятій* для кожного з нас.

Першою у циклі знаходиться стихира на постриг монахів *Об'ятія отча*,

яка свідчить про глибоке проникнення композитора у зміст піснеспіву. Розвиток мелодичного зерна піснеспіву у багатоголосому викладі повністю зосереджено на розкритті головної ідеї стихири, на заглибленні у внутрішній світ монаха, який перебуває у стані надзвичайного устремління до єднання з Господом. Ймовірно, композитор відчував момент болісного сприйняття людиною своєї недосконалості, що, відповідно, і надало творові такого напруженого і болісного втілення моменту розірвання мирських уз і переходу до вищої сходинок служіння Господові. Про це свідчить вже сам початок – секундове остінато басу та тенорів (в2), що завдяки дисонансному напруженню відображає внутрішній конфлікт спрямованого до непростого кроку інока – *Объятія отча отверсти ми потицися, блудно мое іждих житіє*. Такий емоційний стан підтримується завдяки подальшому утриманню секундового тону з опусканням на 1Г вниз на фоні якого звучить щирі слова звертання до Господа. Голос самотнього отрока посилюється підтримкою басів, що повторюють тему, антифонно супроводжуючи і відтіняючи висоту виконання соліста. Саме на фоні басів соло сопрано звучить особливо пронизливо, створюючи враження піднесення і відірваності від усього мирського, водночас із внутрішнім сум'яттям. Наприкінці цієї першої частини музика драматизується завдяки ущільненню фактури дисонансним акордом у тенорах та басах, а особливого відтінку надає доповнення, внесене Іваном Небесним – каденційне виголошення *алилуя* у ще більш дисонансній формі акорду в межах двох октав із внутрішніми квінтовими та секундовими співвідношеннями. Останній акорд знову завмирає у формі остинатної педалі, а соло сопрано розпочинає другу частину піснеспіву – *На богатство мое взираемая щедрот Твоїх Спасе, нині обнищавшее мое серце*. Ця частина інтонаційно пов'язана з першою і продовжує утримувати

напруження, що в музиці посилюється завдяки поступовому *crescendo* разом із підніманням мелодичної лінії аж до завершення дисонансним *алілуя* у хоральному викладі на останньому складі слова *серце*. На цьому спів завмирає, немов доходячи до найвищої точки напруження. Певне заспокоєння вносить наступна частина, де знову звучить звертання до Господа – *Тебі Господи со умиленієм зову, согріших Отче на Небо і пред Тобою*. Тема проходить у тенорах, що темброво контрастує з попереднім солом сопрано, але завдяки зміні регістру мелодика певним чином зменшує напругу. Цьому також допомагає супровід, що витриманий на квінтовому співзвуччі подвоєних басів. Завершує піснеспів довільна імпровізація сопрано на основі одного витриманого звуку, що символізує ісон, характерний для греко-візантійської літургійної практики.

Отже, аналіз стихири *Объятія отча* у прочитанні Івана Небесного виявляє виразну і струнку наскрізну драматургію твору. Слідуючи змісту піснеспіву, композитор вибудовує окремі частини тексту у цілісному баченні твору, використовуючи для цього мелодико-інтонаційні, фактурні, гармонічні та динамічні засоби розвитку. Таким чином багатоголосий виклад не лише не руйнує мелодичної цілості монодійного джерела, але посилює і увиразнює головну богословську ідею прийняття монашого чину.

Наступний піснеспів у циклі Івана Небесного – стихира на празник Успення *Апостоли от конец земли*. Піснеспів складається з трьох мелодичних речень, розділених згідно словесного тексту. Три речення побудовані на повторності одного розгорнутого мотиву, в основі якого лежить поступовий низхідний рух від найвищого звуку *e* першої октави до звуку *a* малої октави. Всі три речення з'єднані висхідним поступеним ходом, що надає піснеспіву плавного розвитку. Мелодика розвивається в межах квінти, а поділ на речення акцентує три ключові слова – *апостоли, во*

Гетсиманстей весі, Ты Сину, що починають кожне речення і наголошують на трьох основних моментах – зібранні апостолів, місці поховання Богородиці та передчутті зустрічі з Сином.

В обробці Івана Небесного зберігається монодійний оригінал, що став інтонаційною основою сучасної композиції, але водночас і джерелом формотворчих пошуків. Автор дотримується відповідної текстово-мелодичної основи піснеспіву, зберігає внутрішню тричастинну форму, проте проте багатоголосий склад привносить певні зміни і доповнення.

Світильний написаний в тональності *v-moll* з постійним використанням підвищеного VI ступеня, що творить дорійський варіант мінору. Проте, з точки зору ірмолойного звукоряду, такий хід є виправданий дотриманням тетрахордової структури, що складала основу церковних ладів. Вважаючи за основу першу кварту *b-es*, наступна ланка *es-as* потребує наступного внутрішнього співвідношення ступенів – *T-T-1/2T*, тож послідовність тетрахорду *es-as* вимагає поступеневого підвищення по звуках *es-f-g-as*, що й приводить до альтерації VI ступеня у вихідній тональності. Такий хід свідчить про обізнаність композитора з особливостями структури давніх звукорядів, а також творить органічну форму для багатоголосого викладу піснеспіву.

З метою дотримання квантитативної метрики монодійного піснеспіву, композитор поруч із визначеним розміром $4/4$ в окремих місцях використовує чергування дводольної та тридольної метрики, почергово вживаючи розмірів $2/3$, $3/4$. Такий засіб дозволяє дотримуватися плавності і розміреності мелодики піснеспіву.

Найбільшого «модернізму» зазнає початок і кінець твору. На початку композитор використовує імітаційну техніку, взявши за тему інтонацію, вичленену з мелодики світильного. Поступово, проходячи в басах і тенорах,

мелодика плавно переходить до соло сопрано, що неспішно на фоні супроводу тенорів та басів викладає основний мелодичний матеріал світільного. Останні слова піснеспіву *Приими дух мой* в авторському прочитанні повторюються тричі, апелюючи до початку твору. Розпочинаючись у басовій партії, піднімаючись у тенорах і востаннє звучавши у сопрано, тема завершується висхідною інтонацією, символізуючи незавершеність, привідкриваючи завісу іншого світу.

Для виразного проведення основного тексту світільного композитор максимально розріджує фактуру – тема проходить на фоні витриманих кварто-квінтових педалей. Такий хід, ймовірно, викликаний виконавською практикою Східного обряду, що обов'язково використовувала форму ісону для супроводу мелодики. З часом кварто-квінтови структури церковного звукоряду привели до відповідної форми супроводу, де основою стало співзвуччя. Для підкреслення завершення кожного речення І. Небесний використовує повторення останніх словосполучень – *совокупщєся зді, погребите тіло моє*. Повторення проходить у хоральному викладі подвоєних партій тенорів та басів, що увиразнює тричастинну форму світільного.

Третім номером у циклі Івана Небесного є стихира *Тебе одіючагося світом*, яка завершує цикл і виділяється в ньому, насамперед, масштабністю композиції. Стихира виділяється також і темпом, що навідміну від попередніх творів, які виконувалися згідно вказівки автора *не спішучи та повільно*, останню рекомендується співати *активно*. Такий штрих привносить новий смисловий акцент у загальну форму і підкреслює каденційність стихири у циклі. Ймовірно, композитор у динамічній формі намагався символічно передати момент передчуття наближення Господнього воскресіння, що за християнським віровченням тісно пов'язане

із страсним циклом і є його невід'ємною кульмінацією.

Іван Небесний, зберігаючи автентичну мелодію піснеспіву, скорочує оригінал, залишаючи дві крайні строфи тексту:

Како

Тебе одіючагося світом яко ризою

Сонем Іосиф со древа со Никодимом

И виде мертва нага непогребенна

Благосерден плач восприим ридая глаголише

Како

Како погребу Тя Боже мой

Или коєю плащаницею обвию Тя

Или коима руками прикоснуся н тлінем Ти телу

Или кия песни воспою Твоиму исходу щедре

Величаю страсти Твоя, И славословлю погребение Твое

Со воскресением зову Господи, слава Тебі.

З метою виразнішого поділу піснеспіву на дві частини композитор виокремлює з середини піснеспіву розспів на слові *како* і подає його на початку твору. Таке двічі поставлене питання *Како ? (Як ?)* загострює увагу на емоційному сприйнятті події, на дисонансі розпачу і, водночас, непохитної віри у майбутнє воскресіння.

Цікавим є підхід композитора до вибудування цілісної драматургії твору. Зважаючи на незмінність монодійної теми, І. Небесний зосереджується супровідньому мелодичному ряді. Початок першої строфи готується сольним проголошенням басів запитання *како* – цей розгорнутий мелодичний зворот проростаючи з квінтової інтонації також готує початкову тему, що звучить у соло сопрано. Тембровий контраст відтіняє вступ і надає опуклості початковій строфі, що надалі не змінюватиме

регістру, аж до наступного повторення мотиву на слові *како* перед останньою строфою стихири. Зазначимо, що друге проведення відбувається при подвоєнні басової партії, увиразнюючи перехід до кульмінаційної частини піснеспіву.

Перша строфа стихири виконується із певною стабільністю – тема підтримується октавним остінато тенорів та басів, що просторово розширює звукову перспективу, також у каденціях партії хорально вторять сольному голосу. Наприклад, у реченні *Тебе одіючагося світом яко ризою сонем Іосиф со древа со Никодимом* на словах *яко ризою сонем* мелодика висхідним поступеним хоральним ходом динамічно виокремлює слово *сонем*, що є головним змістовним акцентом першої строфи. Саме благочестиві дії Іосифа со Никодимом засвідчували їх відданість Хрестові в час, коли апостоли розбіглися, у страсі перед можливим переслідуванням, а Петро – «камінь» християнської віри тричі відрікся від Спасителя.

Зміст наступної строфи вже у першому реченні підкреслює розпач і пережиття великої втрати, що посилюється також шляхом впровадження прямої мови в тексті. Слова занепокоєння підкреслено зміною супроводжуваного інтервалу – октава басової і тенорової партій змінюється квінтою, що звучить більш дисонантно, загострюючи загальну палітру звучання стихири – *Како погребу Тя Боже мой, Или коєю плащаницею обвию Тя, Или коима руками прикоснуся нетлінену Ти тілу*. Після триразового спомину про момент погребіння Тіла Христового, на словах *кия песни воспою Твоиму исходу щедре ?* – відбувається наступна виразна зміна у мелодиці. У буквальному розумінні звучить напружена *пісня* – головна тема проводиться соло сопрано та тенора паралельними квінтами. У наступному реченні *Величаю страсти Твоя, славословлю погребение Твое* паралельні квінти переміщуються у партії супроводжуючих тенорів та басів, що

подвоюються задля співставлення двох паралельних квінт *c-g* та *d-a*. Такий музичний прийом надає особливої динаміки драматичному началу другої строфи піснеспіву, що вперше прозвучавши у ведучих голосів, набуває значного розширення та ще більше посилює напругу на словах *погребеніє твоє* завдяки хоральному проведенню теми у всіх голосах. Загострення, доведене до максимуму у цьому відрізку стихири раптово змінюється просвітлення на словах *Со воскресением зову Господи, слава Тебі*, при цьому мелодика побудована на інтонації попередньо проспіваної символічної інтродукції на словах *како*, що також повторювалася у середині стихири. Так мелодика, пов'язана із початковим запитанням *Како ?*– надала відповіді, озвучивши майбутнє воскресіння Господа. Такий словесно-мелодичний хід з одного боку відобразив головну ідею піснеспіву – віру у перемогу над смертю, а також вибудував цілісну композицію стихири, основу якої складала наскрізна драматургія із кульмінацією у каденційній частині.

Аналіз трьох піснеспівів з циклу Івана Небесного свідчить про їх пов'язаність поміж собою. З одного боку, це глибока християнська ідея, про що йшлося вище, з іншого - використані суто музичні засоби для з'єднання циклу, наприклад, тональний план. Тональність першої стихири *Об'ятія отча* вказана без ключових знаків, проте тема з хоровим супроводом використовує в основі квартовий тетрахорд *b-c-d-es* (сопрано), що дозволяє відчутти мажорний нахил, але зовсім не відповідає звукоряду паралельної пари тональностей *C-dur* і *a-moll*, що визначаються за відсутністю ключових знаків. Тональність наступного світільного *Апостоли от конец земли* завдяки присутності біля ключа п'яти бемолей і малої терції у тетрахорді визначаємо як *b-moll*. Зауважмо, що у тому ж

світільному перша мелодична інтонація розвивається в межах кварта b-c-des-es, що апелює до теми на початку першої стихирі. Таким чином спостерігаємо інтонаційну спорідненість. «Три ірмологіони» І. Небесного (попри знову ж таки невідповідність назви й жанру) представляє собою триптих для чоловічого хору та сопрано. Автором вибрані три піснеспіви із Львівського ірмологіона: стихира Великої П'ятниці Страсного тижня «Тебе одіючагося», Великий Прокімен 8 гласу із Пасхонної служби «Не отврати лица Твого» та Світільна празника Успіння Пресвятої Богородиці. Жанрова палітра композиції різностороння й виразна: поміж двома піснеспівами. Ймовірно, що автор визначально опирався на інтонаційний зв'язок обидвох піснеспівів, тож опираючись на більш драматичний зміст першої вирішив загострити її шляхом співставлення дисонансного квартового ходу по відношенню до діатонічного звукоряду, визначеного відсутністю ключових знаків. Так досяглася інтонаційна єдність обидвох піснеспівів, а також дотримані драматургічні засади авторського прочитання творів. Тональність третього піснеспіву у циклі стихирі *Тебе одіючагося світом*, ймовірно, обрана за найбільшою відповідністю до прочитання монодійного репертуару. Як було вже сказано у попередньому параграфі, тональність B-dur дозволяє прочитувати нотний текст ірмологіонів без буквальної транспозиції. Оскільки стихира *Тебе одіючагося світом* у циклі Івана Небесного подана у найбільш автентичній формі, вважаємо, що тональність відповідає саме такому замислу композитора – використати своєрідний метод музичної «зворотньої перспективи» – віддаляючись у часі від початку циклу і наближатися до коди шляхом поступового спрощення музичних виразових засобів аж до буквального відтворення монодійної основи. Таким чином відбувається проходження часового проміжку водночас із поступовим заглибленням до

найвеличнішої ідеї Господнього воскресіння, що відкрило шлях майбутньому воскресінню смертних людей.

Єдиним дисонансом у сприйнятті трьох піснеспівів є імпровізація солістки на початку та наприкінці стихири *Объятія отча*, що включають надмірну хроматизацію із залученням збільшених гармонічних інтервалів, а поруч із ламкою ритмікою інтонації створює враження перебільшеного східного колориту. Поруч із діатонічністю церковних звукорядів та виразністю мелізматичних зворотів така імпровізація привносить чужорідні елементи, ламаючи стрункість мелодичної лінії монодійного репертуару.

На прикладі обробок вибраного репертуару української сакральної монодії спостерігаємо творчий метод композитора Івана Небесного у жанрі мініатюри. Невеликі за об'ємом піснеспіви є прикладом досконалої майстерності композитора, що зумів музичними засобами підкреслити глибокий богословський зміст піснеспівів. Проникнувши у таїну смислу та інтонації, композитор зумів створити три різні твори із різними способами мелодичного розвитку монодійної теми, проте зумів також вибудувати наскрізну драматургічну лінію розвитку, що сукупно підкреслило головну ідею християнського віровчення – віру в Господнє воскресіння та устремління людини до майбутнього вічного життя.

3.3 Страсні антифони у творчості Олександра Козаренка

У світовій культурі від найдавніших часів виокремилася тема, яка впродовж тисячоліть була основою формування сакральних обрядів, тема, зміст якої від часів язичництва до християнства пов'язувався із особливим

ставленням до таїнства смерті, що завжди хвилювало людину. На цій основі вже у Давньому Єгипті виникали містерії в честь Озіріса як помираючого і воскресаючого бога, у Шумеро-Вавілонії великого значення набули страсті Мардука, у Стародавній Греції спостерігаємо перенесення цих емоційних планів у площину античної трагедії, що сукупно було тільки передчуттям кульмінаційної події вселенського масштабу, зосередженої навколо місії Христа у світі та його смерті на Голгофі.

Усі християнські празники й пам'ятні дні повного літургійного року святкують визволення людини через великий, спасенний чин вочлченого, розп'ятого і воскреслого Христа і важливо, що значимість празника Воскресіння Господнього підкреслювалася довготривалим великопостним підготовчим періодом із кульмінацією на останньому тижні, який отримав назву Великого або *страсного* тижня. Від часів давніх християн відомі різні назви страсного тижня - „тиждень святих страстей”, „тиждень спасительних страстей”, „Страсний тиждень”, але найчастіше „Великий”. „Великим він називається, – говорив у свій час св. Йоан Златоуст, – бо в ці дні Господом сотворені великі діла. В цей Великий тиждень розрушене довготривале царство диявола, знищені смерть і гріх, зняте прокляття, відкриті рай і небо для людей. Цар і Бог світу примирих разом небесне і земне; тому цей тиждень є Великим”.

Богослужіння Страсного тижня християнська Церква наповнила внутрішньою величчю, прикрасивши його мудро розміщеними пророчими, апостольськими і Євангельськими читаннями, величними, натхненними піснеспівами [107]. Серед богослужінь цього періоду виділяється служба Великої П'ятниці та розміщений в ній цикл 15-ти страстних-антифонів — піснеспівів, які переповідали про останні хвилини життя Спасителя, Його страстну смерть і провіщення воскресіння. Найдавніший такий цикл

церковнослов'янською мовою зафіксований у давньоруському Стихирарі XII століття, який містить вибраний репертуар Тріоді Постної і Цвітної. В ньому найбільш детально виписана служба Великої П'ятниці, в якій наймасштабнішим є цикл страстних-антифонів з богородичними:

1 антифон, глас 8

Кънязи людъстии събраша

Дівою родила еси (богородичен)

2 антифон, глас 6

Тече глаголя Июда

Егоже роди діво (богородичен)

3 антифон, глас 2

Лазорева ради въстанія

Спаси отъ бідъ (богородичен)

4 антифон, глас 5

Дъньсь Июда оставляєть

Радуи ся отъ насъ (богородичен)

5 антифон, глас 6

Ученикъ учителеву

Неиздреченьно посліже (богородичен)

6 антифон, глас 7

Дъньсь бѣдить Июда

Умири молитвами богородице (богородичен)

7 антифон, глас 8

Имъшьмъ тя безаконъникомъ

Кровъ твои богородице діво (богородичен)

8 антифон, глас 2*Ръците безаконьши**Непроходимая дверь (богородичен)***9 антифон**, глас 3*Поставиша тридесять сребрьникъ**Святопървая чиста (богородичен)***10 антифон**, глас 6*Одіяй ся світъмъ**Бестрасти рожьшия тя (богородичен)***11 антифон**, глас 6*За заблагая яже сътвори**Единочаде и единосущьне (богородичен)***12 антифон**, глас 8*Си глаголетъ господь**Ты еси богородице (богородичен)***13 антифон**, глас 6*Съборище Июдѣиско у Пилата**Видящи тя висяща (богородичен)***14 антифон**, глас 8*Господи иже разбоиника**Радуй ся присноживотный (богородичен)***15 антифон**, глас 6*Дньсь висить на древі**Пріславную Христову матеръ (богородичен)*

Ця фіксація свідчить про велике значення цього циклу у богослужінні Великого тижня і не випадково ми знаходимо його серед репертуару українських нотолінійних ірмологіонів XVII століття. Такий нотолінійний запис дозволяє не лише вкотре переконатися у поетичній майстерності, але й у мелодичному багатстві, що сукупно відображає глибину і драматизм євангельських подій.

Значимість жанру передається подвійною назвою — страстні-антфони, що, з одного боку відображає тему страждань Господа під час хресної ходи, а з іншого, звертання саме до жанру антифону підкреслює збереження давньої півчої традиції. Жанр антифону (з грецької *anti*-проти, *fone*-звук) був одним із перших у християнському богослужінні і поступово набув великої популярності, особливо у Західній Церкві, зумовивши появу окремого збірника – Антифонарія. Антифоном називали почерговий спосіб співу, що ймовірно походить із способу укладання віршів давньої семітської поезії – принципу паралелізму, коли кожен вірш поділявся на дві частини як відповідь одна одній. Тому антифонія є своєрідним мелодичним відповідником поетичного паралелізму і як музична форма зустрічається вже у Старому Заповіті. У богослужінні, наприклад, зустрічається ще один цикл антифонів, що також має подвоєну назву – антифони-степенні. Степенні-антифони належать до групи жанрів Октоїха воскресного і завершують осмогласний цикл Вечірні-Утрені в українському Ірмологіоні.

Від часу перенесення образів та символів смерті і воскресіння з сакральної площини у світське мистецтво розпочинається новий етап у її творчому осмисленні. Це виразно демонструє огляд композиторського доробку різних епох і важливо, що ця тема яскраво репрезентована сучасним мистецтвом і українським зокрема. В Україні цей твір представлений у творчості Олександра Козаренка – Ораторія «Страсті

Господа нашого Ісуса Христа» (10 антифонів напіву острозького для читця, солістів, хору, органу та симфонічного оркестру). Винятковою особливістю цього твору є використання канонічних текстів і мелодики 15-ти страчних-антифонів, що знаходяться в одному з найдавніших українських ірмологіонів – Львівському ірмологіоні кінця XVI ст. З 15-ти антифонів, тексти яких знаходимо в автентичній службі Святих Страстей, використані лиш 10 антифонів, зміст яких є носієм ключових моментів Євангельських подій. Зазначимо, що атрибуція мелодики страстей як острозького напіву є неточною автора, оскільки мелодика антифонів не пов'язана з Острогом буквально і швидше відповідає атрибуції напіву руського, що означає широкий ареал виконання циклу в Україні.

Звертання композитора до оригінального джерельного матеріалу не є випадковим, оскільки сакральний канонізований текст разом із досконалою і місткою мелодикою є найкращим засобом до проникнення у таїну сакрального мистецтва. Такий метод, наприклад, використав Генріх Шютц, який у 1665-1666 рр. написав цикл монодичних пасіонів (страстей), мелодичні речитативи яких не ритмізовані, поза метром, вибудовані на основі церковних ладів-модусів. Зазначимо, що до XVIII ст. у західній музиці встановилися наступні типи структури пасіонів: із інструментального спуроводу; ораторіального типу, але з використанням оригінального біблійного тексту; ораторіального типу у поєднанні з оригінальним авторським текстом. Тож зазначимо, що в основі страстей О. Козаренка лежить трансформація специфічно-національних моделей українського музичного Барокко, зокрема, сакральної монодії та партесного концерту, що відповідав загальноєвропейському музичному стилю. А модерна інтонаційна і оркестрова палітри, викликані тяжінням до „гіперболізації” експресивних образів страждання, покути, Голгофи, цілком

органічно взаємодіють з бароковою афектованістю, проте із дотриманням наскрізної драматургії розвитку. Така попередня характеристика залишає відкритим для деталізації питання які музичні засоби використані композитором для втілення авторського прочитання найвеличнішої християнської теми, а також якою мірою ораторія страстей, інтонаційно залежна від монодійного матеріалу відповідає засадам сучасного модерного мистецтва. Для цього слід також проаналізувати принципи композиції монодійного циклу страсних антифонів з Львівського ірмологіону кінця XVI ст, який став джерелбною основою ораторії О. Козаренка.

Весь страсний цикл є цілісним єдиним організмом, у якому кожен із антифонів має свою виразну поетичну мову, розвинуту мелодику із розспіваними мелізматичними зворотами – фітами, ладовими мутаціями. Більшість антифонів завершуються богородичними, що з одного боку розділяє антифони, а з іншого підкреслює значимість кожного з них як окремої самодостатньої одиниці. Драматургія змісту страстей виразно проглядається вже на початкових реченнях антифонів, що свідчить про відповідність євангельським подіям.

Львівський ірмологіон кінця XVI ст.

1. *Князы людстїи собрашася вкупѣ на Господа и на христа его.* **Глас 8**
2. *Тече глаголя Іуда, ко беззаконным книгочїям, что мы хочете дати и аз вам предам его.* **Глас 6**
3. *Лазарева ради востанїя Господи осанна ти вопїяху дѣти Еврейскїя.* **глас 2**
4. *Днес Іуда оставляет оучителя и прїемлет діявола, ослѣпляется страсїю сребролюбїя* **глас 5**, остання строфа *Братолюбїе стяжим яко*

же во Христї братїє. глас 1, дві богородичні – руське і грецьке Радуйся от нас святая Богородице

5. *Ученикъ учителя совѣщаше ціну и на тридесятих сребреницѣх предаде Господа глас 6*
6. *Днес бдит Їюда предати Господа глас 7 дві богородичні – руське і грецьке Умири молитвами Богородице жизн нашу*
7. *Емиши ты беззаконником претерпѣвая глас 8 дві богородичні – руське і грецьке Кров твой Богородице Дѣво*
8. *Рцѣте беззаконнїи што слышасте от стаса нашего глас 2 дві богородичні – руське і грецьке Непроходимая двери, тайно знаменнанная*
9. *Поставишиа трїдесяте сребреники, цѣну цѣненнаго глас 3 дві богородичні – руське і грецьке Святая первочистая похвало*
10. *Одѣйся свѣтом яко рызою наг на судѣ стояще глас 6 дві богородичні – руське і грецьке Умири мир от дѣви благоизволивый Господи*
11. *За благая яже сотворил еси Христе роду еврейскому глас 6 дві богородичні – руське і грецьке Единечаде и единосущне*
12. *Сїя глаголет Господь Їудеом, людїе мои что сотвориш Вам глас 8 дві богородичні – руське і грецьке Ты еси Богородице оружїе наше и стїна*
13. *Соборище їудейское у Пилата испросишиа распяти ты Господи, глас 6 дві богородичні – руське і грецьке Видящи распинаема*
14. *Господи разбойника сопутника прїемый глас 8 дві богородичні – руське і грецьке Радуйся присноживотный источнице*
15. *Днесь повѣшается на древѣ на водах землю повѣсивый, глас 8 дві богородичні – руське і грецьке Преславную Христову матер.*

Олександр Козаренко використав не всі антифони, а лиш ті речення з них, які відповідали послїдовностї подїй страстної п'ятниці, при цьому не

завжди використовувалися початкові інципіти антифонів. Подаємо повний текст антифонів О. Козаренка: курсив передає початковий інципіт антифонів, а підкреслення ті початкові інципіти, які не ввійшли до ораторії композитора.

1 антифон

1. Князы людстїи собрашася вкупѣ на Господа и на Христа его. Глас 8
Слово беззаконне положиша на мя, Господи, Господи не остави мене !
Чувствїя наша чиста Христови представим
и яко друзї его душа наша положим его ради
а не печалми житейскими соудивимося яко Іюда
Но во храмах души наших возопїем.

2 антифон

2. Тече глаголя Іюда, ко беззаконным книгочїям, что мы хочете дати и аз вам предам его. Глас 6

3 антифон

3. Лазарева ради востанїя Господи осанна ти вопїяху дїти Еврейскїя. Глас 2
На вечерї ти Христе Боже учеником ти предиглаголаше
Єдин от вас предаст мя !
Спаси от бїд раби своя, Пресвятая Богородице.

4 антифон

4. Денес Іюда оставляет оучителя и прїемлет дїявола, ослїпляется страстїю сребролюбїя. Глас 5

5 антифон

5. Ученикъ учителя совѣщааше цїну и на тридесятих сребреницїх предаде Господа. Глас 6

*Днесь глаголаше зиждитель небу і землі своїм учеником: приближися час,
присїє Іюда предая мене, егда кто мене отовержися
зря мене на кресті среди двою разбойнику.*

Стражду убо яко человек і спасу яко человекoлюбeць.

6 антифон

13. *Соборище їудейское у Пилата испросиша распяти тя Господа. Глас 6*

Вини бо Тобі не обрѣтоша, повиннаго свободиша

І тя праведнаго осудиша

7 антифон «Via Dolorosa»

інструментальний епізод

8 антифон

9. *Воставиша трїдесяте сребреники, цїну цїнненнаго. Глас 3*

Ужасашеся видяци чистая твое пригвожденїе ко Кресту

9 антифон «Pieta»

11. *За благая яже сотворил еси Христе роду еврейскому. Глас 6*

Животу податель і сомертію обладающего мати зряци

Бездушена мертвеца на древї.

Вопиюще іже тварь соболезнует ми сину.

10 антифон

15. *Днесь повїшается на древї на водах землю повїсивый. Глас 8*

Покланяемся страстем твоїм Христе

Покажи нам і славное твое воскресенїе !

Воїстину помолимось ему! Воскресни Господи!

Тексти антифонів циклу страстей О. Козаренка свідчить про певні особливості циклу:

1. Вибудовуючи цілісну драматургію страстей, композитор опирався на дотримання послідовності згідно євангельських текстів, що стало причиною зміни у дотриманні послідовностей монодійних антифонів. В авторському варіанті використовується наступний порядок – 1-2-3-4-5-13-9-11-15. Така зміна викликана текстом, що найбільш відповідав композиції циклу.

2. Початки антифонів Козаренка не завжди співпадають із початковими реченнями монодійних піснеспівів, у переважній більшості, автор обирає тексти серединних строф. Такий вибір дозволяє зконцентрувати у межах невеликого обсягу тексту 10-антифонів найбільш концентровані і виразні слова, що передають глибину і значимість євангельських подій, що шляхом страждань і смертних мук Господа привели людство до спасіння. Як наприклад, у 8 антифоні страстей Козаренка замість початкового речення антифону *Поставиша трїдесяте сребреники цїну цїннаго*, використано слова з богородичного грецького напіву *Ужасашеся видящи чистая твое пригвожденіе ко Кресту*, що є більш відповідними хронології євангельських подій.

3. Виразним драматургічним ходом композитора є заміна півчого антифону інструментальним. У 7-му антифоні в момент передання сходження Христа на Голгофу, передчуття смерті Господа на хресті, композитор відмовляється від тексту, що дозволяє слухачеві повністю сконцентруватися на емоційному рівні, виразно відтвореному інструментальним складом. Така відмова від слова близька психологічному стану, коли при досягненні найвищої точки болю, в момент усвідомлення трагізму зникають всі слова, залишаючи лиш біль та усвідомлення невідворотності.

4. Два антифони авторського циклу окрім порядкового номеру мають назви – 7 антифон *Via Dolorosa*, 9 антифон *Pieta*. Такі уточнення присвоєні тим антифонам, які передають найвищий ступінь болю, прощання з пречистим тілом Христа. Так виокремлено найемоційніші частини циклу, в яких музичне начало максимально передає найтонші порухи людської душі.

5. Текст антифонів О. Козаренка зберігає хомонію, властиву оригінальним текстам. Хомонією називають явище подовження складів завдяки проспівуванню ь та ъ. Це допомагало продовжувати склад як, наприклад, *сомертію* замість *смертію*, *зеряци* замість *зряци*, *отвержися* замість *отвержися* і т.д. Такий засіб за рахунок подовження приголосних сприяв мелодизації тексту і, відповідно, більш досконалому мелодичному фразуванню та плавному голосоведенню назагал.

Важливо порівняти основні визначальні засади формування обидвох страстних циклів у монодійній практиці та авторському прочитанні. Це дозволить виокремити ті головні засади, що відрізняють творчу майстерню композитора, від засад задекларованої у назві опори на сакральне джерело.

Цикл монодійних антифонів масштабний за об'ємом, кожен з антифонів складається з трьох строф, які закінчуються одним, а у більшості випадків двома богородичними. Символічного обрамлення циклу надають 1-й і 15-й антифони, які створюють монументальні картини, наслідуючи епічні форми початку і зачину:

1 антифон – *Князи людстії собрашеся вкупі на Господа і на Христа Єго*

15 антифон – *Днесь повішається на дрєві, на водах землю повісивий,*

Вінец от тернія облагається Ангелом Царь.

Покляємся страстям Твоїм Христе,

покажи нам славное твоє воскресеніє.

Важливе місце також у циклі займають елементи прямої мови персонажів – Христа, Петра, Іуди, Богородиці, що дуже рідко зустрічається у гимнографічній традиції. Зазначимо, що виокремлення солістів часто використовує О. Козаренко

2 антифон – *Тече глаголя Іуда ко беззаконним книгочіям:*

Что ми хочете дати і аз вам предаю Єго.

5 антифон – *Приближися час і приспі Іуда предая мене.*

9 антифон – *Ужасашеся видящи чистая, Твоє вольное пригвождєніє ко Кресту, вопіяше: „Христе, ущєдри милостивий своє стадо.*

Масштабність композиції дозволяє яскраво і виразно деталізувати всі нюанси подій, що також має певне драматургічне навантаження. З одного боку, акцентуються важливі ключові моменти Євангельського змісту, з іншого боку – варіаційна повторність наповнює іншим емоційним змістом зображувані події, а також надає цілісності масштабному циклу. У страстях О. Козаренка музиці таку функцію відіграють інтонаційні та інструментальні лейтмотиви.

Важливе місце у циклі займає Пресвята Богородиця, чий образ відтінено у численних звеличеннях як: *нерушима стіна, чистий посуд всей вселенней, свіча неугасимая, містилице невмістимаго, присноживотний істочник нетління, ковчег освещєнія. Усвідомлення величі Пресвятої Матері відображено у наступних словах: *Бога от Тебе воплощеного познахом, Богородице Діво, єдина благословенная: тим непрестанно тя воспівающе величаєм”;* *Дівою родила єси браку неіскусимая і дівою пребила єси Мати безневѣстная; Богородицю Тя ісповідающе яко воістину рожшую нам Бога воплощено і молящуся непрестанно о дуцах наших”.* Пресвята Матір до останньої хвилини перебувала із своїм Сином, розділяючи його страждання,*

і не випадково на це звернува увагу О. Козаренко, виокремивши у 8-му антифоні слова з богородичного грецького напіву *Ужасашеся видяци чистая Твое пригвожденіе ко Кресту*, а у 9-му антифоні – *мати зєряци бездушєна мертвеца на дрєвѣ*.

Особливе місце страсних антифонів у літургійній практиці визначається не лише довершеними поетичними якостями, а й особливим мелодичним забарвленням, що демонструє виразну систему музичного мислення. Така організація відбувається завдяки гласовій організації:

1 антифон – глас 8	2 антифон – глас 6
3 антифон – глас 2	4 антифон – глас 5
5 антифон – глас 6	6 антифон – глас 7
7 антифон – глас 8	8 антифон – глас 2
9 антифон – глас 3	10 антифон – глас 6
11 антифон – глас 6	12 антифон – глас 8
13 антифон – глас 6	14 антифон – глас 8
15 антифон – глас 8	

Певне драматургічне навантаження несе також мелодичний діапазон та звуковисотність мелодики, що опускається до найнижчого рівня у ключових найтрагічніших моментах змісту, наприклад:

4 антифон – *Днесь Іуда оставляєт учителя...осліпляєтєя страстію сребролюбія*

10 антифон – *Одіяйся світом яко ризою, наг насуді стояше.*

12 антифон – *Днесь своя луча солнце сокривает, Владику зря распинаема.*

Загальний мелодичний діапазон займає півтори октави, мелодика переважно розспівна, мелодизована, насичена мелізматичними елементами-фітами та ладовими мутаціями. Така мелодична образність тісно пов'язана з виразністю тексту, що при комбінаториці поетико-мелодичних засобів утримує емоційний рівень антифонів у певних загальних межах. Натомість, страсні антифони Олександра Козаренка привносять, насамперед, наскрізну динаміку та драматичний музичний стрій спрямований від початку твору до останніх тактів ораторії.

Найважливішою рисою авторського прочитання монодійних страстей є збереження автентичної мелодики. В цьому переконуємося завдяки порівнянню головних тем ірмолойних антифонів та партитури Олександра Козаренка. В процесі виконання проведено аналіз кожного з антифонів, що допоможе виявити головні драматургічні характеристики циклу.

1 антифон

1-й антифон розпочинається авторським вступом, який є символічним зачином твору. Ця тема є своєрідним лейтмотивом, з'являється впродовж циклу і завершує його.



1 антифон

Ораторія О. Козаренка

Кня - - - - - зі людсь -

кі - - - і со - - - бра - ша - - - ся

на Гос - по - да і

на Хрис - та є - - - го

Ірмологіон, рукопис

Кня - - - - - зи людь -

сти - и со - - - бра - ша - - - ся

на Го - спо - - - да и на

Хрис - - - та є - - - - го

Антифон розпочинається інструментальним вступом та повним хоровим

складом, партія якого постійно повторюючи перші слова антифону *Князи людській собрашеся на Господа* поступово динамізується, пунктирний уривчастий ритм привносить напругу у мелодику і в момент найвищої драматичної точки партія хору поєднується з темою вступу. Після цього кульмінаційного моменту на фоні теми вступу звучать слова читця *Слово беззаконне положиши на мя*, що підкреслює головний зміст 1-го антифону – осудження невинного. Ці слова повторюється сольною партією тенора, це пряма мова Христа, якою закінчується антифон. Мелодія виразна і водночас стривожена завдяки інтервальним стрибкам. Словами Христа антифон завершується, мелодика стихає, але в ній відчувається стривоженість, передчуття страстей, що підтверджується словами читця – *Тече глаголя Іюда к беззаконним*. Так починається наступний 2-й антифон.

2 антифон

II антифон. Козаренко.

Те - че гла - го - ля і - ю - да к без - за - ко - на - ни - - -

- - - - - им.

Ірмологіон

Те - че гла - го - ля и - ю - да к бе - за - ко - не -

ни - - - - - мь кни - - - - - го - чи - я - - - - - мь

Другий антифон починає партія басів, до якої поступово приєднуються тенори та звучить соло баса, далі знову вступають тенори. Так буквально використовується *антифонний* спосіб хорового співу. Мелодія плавна, буквально передає початкові слова – *тече глаголя Іюда*. Так у текстах передаються основні події, передуючі моменту Голгофи.

3 антифон

Ораторія, О. Козаренко



Ірмологіон



Наступний 3-й антифон переносить до моменту останньої зустрічі Христа з учнями, тайної вечері, про що співається на початку епізоду. В цьому антифоні автор відобразив своє бачення цього моменту, обравши жіночий склад для вокальної партії, що контрастує з попереднім антифоном. На фоні жіночих голосів своє знову звучить пряма мова Христа, парія тенора, в якій передано головний зміст 2-го антифону, провіщення зради – *Єдин ото Вас предаст мя*.

Тема ораторії О. Козаренка і тема з ірмологіона

Є - дин о - то вас пре - даст мя
Є - ди - нь о - то ва - сь пре - дасть мя

Соло Христа завершується жіночою партією, тема якої є авторською.

Тема Козаренка

Спа-си от бід ра-би сво-я, Пре - свя - та Бо - го-ро - ди - це!

4 антифон

Ораторія, О. Козаренко

Де - - несь І - ю - - да ос - тав -
ля - - - єт у - - - чи - те - ля

Де - - - не - - - сь І - ю - - - да
о - ста - вля - єть у - - - чи - те - ля

Соло сопрано починає 4-й антифон, зміст тексту переповідає драматичний момент – зраду Іюди, але в музиці не присутня драматизація. Лірико-драматична партія неспішним плином та чергування з інструментальним супроводом символічно передає трагізм невідворотності події. Антифон є останньою зупинкою, останнім моментом земного життя Христа перед ув'язненням і жорстокою стратою.

5 антифон

Ораторія, О. Козаренко

При-бли-жи - ся час, при-спі - є І - ю - да пре - да - я ме - не
Єг - да кто ме - не о - то - вер - же - ся зе - ря ме - не на кре - сті
Стра-жду у - бо я - ко че - ло-вік і спа - су я - ко че - ло - ві - ко - лю - бець

Ірмологіон, рукопис

При-бли-жи - ся часъ при - спе И - ю - да пре - да - я - и ме - не
 ег - да кто ме - не о - то - вер - же - ся зе - ре ме - не на кре - сте

Тема зради Іюди 4-анифону продовжується у 5-му, на фоні органного супроводу у партії тенора звучить соло Христа, який передрікає майбутню смерть, але при цьому сповіщає про майбутнє спасіння людства. Мелодика виразна, драматична. В момент найвищої напруги в мелодиці використано квартові висхідні стрибки, а також поступове піднімання мелодичної лінії.

6 антифон

Ораторія, О. Козаренко

Со - бо - ри - ща і - у - дей - ска
 У Пи - ла - та іс - про - си - ша рас - пя - ти - тя Го - спо - ди.
 У Пи - ла - та іс - про - си - ша рас - пя - ти - тя Го - спо - ди.

Ірмологіон



Со - бо - ри - - - - ше и - ю - дейс - ко

У Пи - ла - та ис - про - си - ша рас - пя - ти тя Го - спо - да.

6-антифон првносить напругу і стивожений характер вже від початку звучання. Хорова партія використовує дисонансні співзвуччя, мелодика витримується на одному звуковому рівні, або чергується з короткими уривчастими мотивами. Такий спосіб створює особливо тривожний фон і відчуття поступового наростання небезпеки. На цій основі переповідаються події суду Пилата над Христом і присуд розп'яття безневинного. Епізод закінчується різким ударом, що знаменує початок правдивих страстей Господа, початок його піднімання на Голгофу. Цей шлях Христа зображено в 7-му антифоні лише інструментальною партією. Трагізм дороги Христа до місця смерті, важкий шлях, супроводжуваний ударами надзвичайно виразно переданий композитором: поступове накладання різних груп інструментів – від мідних до струнних, поступове регістрове зростання, періодичні удари, пришвидшення мелодики, ритмічне дроблення, все це без слів змальовує останній шлях Спасителя.

Завершується антифон драматичним проголошенням читця Ужасашеся видящи чистая *Твоє волне пригвожденіє ко кресту*. Ці слова є сполучною ланкою з наступним антифоном і ними ж починається.

8 антифон

Ораторія О. Козаренка

У - жа - са - ше - ся - а - а ви - дя - ши чис - та - я
Тво - є вол - но - є при - гвож - де - ні - є ко кре - сту!

Ірмологіон

У - жа - са - ше - ся ви - де - ши чис - та - я
Тво - є вол - но - - - є при - гвож - де - ні - є ко крес - ту.

8-й антифон з перших тактів хорової партії жіночого складу передає трагізм Матері, яка бачить свого Сина на хресті. Драматична жіноча партія доповнюється чоловічим складом і потужним звучанням інструментального складу з органом на фоні постійного відбивання ритму в перкусії. Постійне повторення цих ударів символізують приреченість, жорстокий фатум і несправедливий присуд. На цьому фоні драматичне тутті хору особливо виразно передає глибокий трагізм подій і в найвищій точці кульмінації переривається інструментальним епізодом. В його основі лежить секвенція не проведення мотиву головної теми, яке завершується політональним

диссонансом мажорої хорової партії та мінорної в оркестровій. Такий технічний засіб є досконалою знахідкою композитора, який символізує роздвоєння двох світів, двох вимірів, які в одну мить розірвалися немов розірвана завіса у старозавітному храмі. Взагалі, 8-й антифон особливо контрастує з попередніми епізодами і за емоційною напругою сягає бахівської глибини.

9 антифон

Ораторія О. Козаренка

Жи - во - ту по - да - тель і со - мер - ті - ю о - бла - да - ю - ще - го ма -
ти зе - ря - - - - ши

Ірмологіон

Жи - во - ту по - да - те - ль и со - мер - ти - ю о - бла - да - ю - ще - го ма -
ти зе - ря - - - - ши

В 9-му антифоні настає емоційна розрядка, момент прощаннявокальну партію виконують солісти квартету, які вступаються по чергово: спочатку

жіночі, потім чоловічі голоси і надалі весь склад. В момент вступу всіх голосів мелодичний розвиток використовує елементи імітаційної поліфонії і завершується символічним зітханням, яке передається низхідним поступеним рухом усіх голосів.

10 антифон

Ораторія О. Козаренка

По - кло - ня - ем - ся стра - тем тво - їм Хрис - те по - кло -
ня - ем - ся стра - тем тво - їм Хрис - те

Ірмологіон

По - кла - ня - є - - - мь - - - ся

10-й антифон на слух сприймається як продовження 9-го, оскільки побудований на тій самій мелодичній темі, але розпочинається потужним звучанням тутті хору. В основі лежать слова, які й дотепер співаються у страсний період – *Поклянаємся страстем твоїм Христе*. В цей момент звучать також наступні слова *Покажи нам і славне Твоє воскресеніє*. В цьому полягає найвищий зміст Христових страждань, якими Господь рятує людство від смерті. Драматичне тутті хору посилюється могутнім звучанням оркестрової партії, яка побудована на темі вступу, що творить

символічну арку над усім циклом. На фоні теми вступу хорова партія поступово втихає, з тексту вичленюються слова *воскресни Господи*, якими завершується антифон. Для мелодики, яка супроводжує ці слова композитор знову обрав політональний склад, ще раз наголосивши на роздвоєності світів, на моменті смерті, яка розірвала прадавнє прокляття і відкрила інший шлях для людства, шлях до спасіння.

Висновки до 3 розділу.

У 3-му розділі аналізуються вибрані твори Віктора Степура, Івана Небесного та Олександра Козаренка, які в основі своїх композицій використали інтонаційний матеріал сакральної монодії. *Осмогласний цикл «Богородичних-догматів» Степура* представляє процес мистецького прочитання одного з найдосконаліших циклів літургійного обряду, а композитор надав літургійним піснеспівам нового дихання, створивши монументальну вокально-інструментальну композицію, що засвідчує його розуміння основних засад літургійного співу. В. Степура демонструє дотримання єдності поетико-стилістичної та музичної драматургії твору, зберігає основні смислові акценти тексту, покладається на гласову мелодику як основу, яка визначає гармонію та весь багатоголосий звукообраз хорового та інструментального супроводу: контрастність, підготовку відхилень і модуляцій в оркестрі, поліфонічність. А поруч важливе місце у загальній драматургії відіграє звуковисотність і метроритміка.

У «Трьох ірмологіонах» Івана Небесного відображені особливі події у житті Церкви, зосереджені довкола теми смерті – відречення від світського життя під час обряду постригу в монахи, Успення Богородиці та подій страсної смерті Господа. Всі три події засвідчують емоційне пережиття людини, що вирізняється домінуванням драматичного звучання. Тому

використовуються дисонантні акорди, регістрові контрасти, виокремлення пронизливих імпровізаційних солюючих фрагментів. З метою відтворення квантитативної метрики монодійного оригіналу, композитор використовує чергування дводольної та тридольної метрик. Відштовхуючись від змісту, автор використовує найвідповідніші мелодико-інтонаційні, фактурні, гармонічні та динамічні засоби розвитку музичного матеріалу. В такий спосіб багатоголосий виклад не лише зберігає мелодичну цілісність монодійного джерела, але посилює й увиразнює головні богословські ідеї тексту.

У *Страсних антифонах* Олександра Козаренка виявляємо глибоку і переконливу авторську драматургічну концепцію, яка проявилася у багатьох аспектах: у побудові цілісної драматургії на основі розгортання євангельських подій, у використанні виключно інструментальним складом задля створення переконливої звукописної картини, у збереженні властивої оригіналу хомонії, у чергуванні вокальних та інструментальних лейтмотивів, звуковисотній мінливості твору, у насиченні мелізматичними елементами. Все це наповнює ораторію емоційністю й драматизмом, а водночас підкреслює потужний внутрішній потенціал сакральних піснеспівів.

Докладний аналіз композицій В. Степурка, І. Небесного та О. Козаренка переконує, що сучасний авторський метод (із врахуванням стилістичних засад монодії) творить високомистецькі й актуальні для сьогодення мистецькі духовні твори. Опіраючись на глибоко сакральний матеріал, композитори зуміли розкрити мелодичний потенціал монодійних піснеспівів поруч із богословією поетичного слова. Переконуємось, що такий «прохід крізь час» розкриває нові горизонти перед майбутнім української музичної культури.

ВИСНОВКИ

Впродовж тисячолітнього існування української держави, неодноразово відбувалися знакові події, які визначали її культурний розвиток на майбутні століття. Таким явищем стало прийняття християнства, що принесло Україні-Русі новий світогляд, нове віросповідання і нові мистецькі парадигми, що генерували могутній потенціал і в подальшому вплинули на культурний поступ молодій державі. Вже відтоді сакральний обряд, а разом із ним і сакральна монодія зайняли особливе місце в Україні, в суспільстві, яке розвивалося у напрямку духовного зросту. В цьому особливо переконує Барокова доба, яка вирізняється загальним піднесенням і потужним духовним струменем, який проявився в усіх сферах, в тому й мистецьких. Саме в цей період сакральна монодія набула досконалих форм, єрархічної жанрової диференціації, і максимального поширення по всіх українських етнічних землях. Це стало можливим завдяки створенню нотолінійного запису і відповідного формування новаційного літургійного збірника *Ірмоля*, який вміщав вибраний півчий репертуар у точному прочитанні. Саме в цей час відбулася перша зустріч сакральної монодії та модерного багатоголосого стилю. І на цьому перетині різних культурних парадигм виникає жанр українського Партесного концерту, в якому монодійний мелос зайняв відчутне і стабільне місце. Таким був перший крок переплетення мелодики давнього сакрального обряду і новаційного західноєвропейського гармонічного мислення. На цьому перехресті стилів монодія дещо втратила свої виразові форми, оскільки естетичне наповнення партесів передбачало особливу

виразовість, декоративність, яскравість. І в цьому барвистому мелодичному струмені відшукування монодійних інтонацій потребує певних зусиль.

Починаючи від Барокової доби розвивається також ще одна важлива мистецька ділянка — авторська творчість, яка вибудовує ряд постатей українських композиторів, чий доробок з кожним десятиліттям поступово зростає. В процесі наукових студій над темою дисертації зібрано інформацію про найдавніший авторський досвід: від греко-візантійських основ до перших творців національної духовної музики і далі до початку ХХ століття. У цьому поступі спостерігаємо важливу рису, ймовірно, пов'язану з посиленням європейських мистецьких впливів. Поступово світська музика починає домінувати, духовні багатоголосі твори вкладаються у квадратні форми класичної гармонії, а сакральна монодія призначається для богослужбового обряду і, водночас, активно побутує хіба в середовищі дяківських шкіл. Але з кінця ХХ століття в Україні починається активне відродження духовної тематики, що проявилось у великій кількості творів. В цьому розмаїтті жанрів, що й дотепер не отримали чіткої термінологічної класифікації, виокремлюються композиції, які немов повертають час і загострюють відчуття тяглості з українською минувиною. Така характеристика пов'язана із поверненням до витоків, до вибраних жанрів монодійних піснеспівів, чия мелодика змінюється в авторському прочитанні мінімально, але при цьому використовує різні варіанти сучасних гармонічних форм. У нашому дисертаційному дослідженні ми звернули окрему увагу на такі моменти на прикладі творів Віктора Степурка, Івана Небесного, Олександра Козаренка. У їхньому трактуванні і практичному відродженні вибраних зразків сакральної монодії досягається довершена рівновага поміж сучасними засобами і автентичними засадами сакральної монодії, яка представляє середньовічний тип мислення.

Поєднання музики з текстом, її визначальне призначення для літургійного обряду наклало глибокий слід на сутності сакральних піснеспівів, на особливостях їх форми і мелодичного розвитку, тож перед композиторами стояло нелегке завдання. У третьому розділі нашої роботи внаслідок аналітичних студій можна підсумувати головні принципи музичної техніки Віктора Степура, Івана Небесного та Олександра Козаренка. Головною засадою їх творчого методу було максимальне збереження автентичної мелодики, пов'язаної з особливою квантитативною метрикою, дотримання якої вимагає поетичний текст. Проте композитори знайшли відповідні засоби: часті зміни розміру та тональностей, що відповідно змінювало метричні та ладові співвідношення в мелодиці, максимально передаючи оригінальний виконавський стиль. Несиметричний ритм відтворювався засобами співставлення дводольної та тридольної метрики, а мелодична ладова мінливість засобами тональної змінності, яка застосовується згідно драматургічного задум, наприклад у догматиках В. Степура від найнижчого B-dur через As-dur до найвищого C-dur. Зберігаючи завдяки мігруючим поспівкам інтонаційні зв'язки в межах циклічних творів, вдалося відтворити рівні внутрішніх співвідношень піснеспівів, зокрема, в межах осмогласної структури циклу богородичних-догматиків.

Важливим драматургічним моментом мелодичного розвитку є зіставлення давніх та новаторських засобів на рівні внутрішньої форми піснеспівів. Так демонструється синтез традиційних і нетрадиційних стилістичних ознак, об'єднаних літургійним текстом. Наприклад, використання антифонної форми співу завдяки змінності хорів чоловічого та жіночого складів поруч з елементами підголоскової та імітаційної поліфонії.

Найбільшою новацією композиторського втілення є, звичайно, інструментальний супровід, який також несе певне драматургічне навантаження. Інструменти часто дублюють або продовжують вокальні партії або контрастують з ними; готують моменти відхилень і модуляцій, а також є чудовим звукописним фоном, який музичними засобами ілюструє поетичні образи. Так піснеспіви сповнюються колористичним багатством, відтіненим яскравою палітрою інструментальних фарб.

Трактування сучасними композиторами сакральної монодії на прикладі вибраних жанрів 3-го розділу свідчить про глибоке розуміння сутності цих творів, які, перш-за-все, є виразниками основ християнської віри. Детальний аналіз жанрів у творчості В. Степурка, І. Небесного та О. Козаренка переконує, що врахування цього визначального аспекту поруч із оригінальним авторським задумом дозволило піднести півчі літургійні жанри на надзвичайно високий мистецький рівень. Звернувшись до такого складного і глибокого сакрального матеріалу, композитори зуміли увиразнити його мелодичне багатство і підкреслити богословські глибини поетичного слова. Переконуємось, що такий прохід крізь час розкриває нові горизонти перед майбутнім української музичної культури.

Список використаної літератури

1. Аввакумов Ю., о. Чи є літургія «синтезом мистецтв»? «Обряд», «ритуал», «культ» у богословських та культурно-антропологічних дискусіях ХХ ст. / Ю. Аввакумов, о. // *Καλοφωνία* — Ч. 4. — Львів, 2008. — С. 31–40.
2. Аверинцев С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи: Сборник статей.* — Москва: Наука, 1975. — С. 371-398.
3. Аверинцев С. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции /* Институт истории искусств АН СССР. — Москва: Наука 1977. — С. 421- 454.
4. Александрова Н. Антиномія «автор-традиція» у творчості сучасних вітчизняних композиторів / А. Александрова // *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник.* — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 31. — С. 129-139.
5. Александрова Н. Діалогічність як жанрово стильова парадигма у творчості українських композиторів 90-х років / Н. Александрова // *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Зб. наук. праць* — Київ, 1998. — С. 109-118.
6. Александрова Н. Канонические жанры в контексте «посткомпозиторского мышления»: к проблеме авторского стиля в современной музыке / Н. Александрова // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.* — Вип. 37. *Стиль*

музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Збірка статей. — К., 2004. С. 74-85.

7. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів ХХ — початку ХХІ століття / Н. Александрова // Автореферат дисертації — Київ, 2008. — 21 с.
8. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів ХХ — початку ХХІ століття / Н. Александрова // Автореферат дисертації — Київ: [б. в.], 2008. — 21 с.
9. Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного роспева / Г. Алексеева. — Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1983. — 172 с.
10. Алексеева Г. Проблемы адаптации церковного пения на Руси. — Владивосток: Дальнаука, 1996. — 380 с.
11. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви / М. Антонович // М. Антонович. *Musica sacra*. — Львів, 1997. — С. 21–38.
12. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви *знаменний і київський* розспіви // М. Антонович. *Musica sacra*. — Львів, 1997. — С. 71–92.
13. Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду // *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики.* — Львів: Інститут українознавства, 1997. — С. 14-21.
14. Антонович М. Питоменності українського церковного співу // *Musica sacra*. — Львів, 1997. — С. 21–38.
15. Антонович М. Псалм «На ріках Вавилонських» // М. Антонович. *Musica sacra*. — Львів, 1997. — С. 56–69.

16. Антонович М. Партесна музика в українських церквах доби Козаччини // *Musika sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства, 1997. С.144-164; Антонович М. П'ятиголосна партесна Літургія – пам'ятка української музичної культури доби Барокко // *М. Антонович. Musica Sacra*. Збірник статей. Львів 1997, с. 93-112;
17. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асаф'єв. — Ленинград, 1971.
18. Бажанський П. Історія руского церковного пінія / П. Бажанський. — Львів, 1890. — 146 с.
19. Бенч О. Звичаєва традиція в українських музикознавчих концепціях минулого і сучасності / О. Бенч // *Молоде музикознавство*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 18. — С. 4–11.
20. Білинська М. Українська церковна музика та найвидатніші композитори / М. Білинська // *Київська церква*. — 1999. — №4 — С. 77–80.
21. *Бог Господь на вісім гласів* // Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії. — Вип. 8. — Львів, 2009. — 12 с.
22. Боднар Є. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру / Є. Боднар // *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданова. — Вип. 7. (кн. 2) — Одеса, 2006. — С. 198–211.
23. Бражников М. Русская певческая палеография / М. Бражников. — Санкт-Петербург, 2002. — 186 с.
24. Владышевская Т. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Т. Владышевская // *Византия и*

- Русь: Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой 1937–1981.* — Москва: Наука 1989. — С. 145–159.
25. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Владышевская. — Москва: Знак 2006. — 472 с.
26. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення / М. Вовк // *Виконавське музикознавство*. Науковий вісник. — Вип. 58 (кн. 12). — Київ, 2006. — С. 113-119.
27. Вознесенский И. О церковном пении / И. Вознесенский. — Кострома, 1897. — 70 с.
28. Вознесенский И. Церковное пение православной Юго-Западной России по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков / И. Вознесенский. — Вип. 1–3, 2-ге вид.: Москва: Из-во П. Юргенсона, 1898. — 70 с.
29. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степурка) / Н. Волошина// *Українська та світова музична культура, сучасний погляд*. Науковий вісник. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.—Вип. 36 (кн.1) — Київ, 2005. — С. 178-187.
30. Воскресні ірмоси вісьмох гласів з Львівського ірмологіона кінця XVI століття / упоряд., комент., вступна стаття Юрій Ясіновський [=Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії, вип. 9 / ІЛН УКУ, Ostkirlichen Institut an der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. — Львів, 2013. — 44 с.

31. Ганнік К., Ясіновський Ю., Бондаренко В. Репертуар української та білоруської сакральної монодії (за нотолінійними Ірмолями XVI-XVIII століть). — Львів, 2003. — 46 с.
32. Гарднер И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер. — Москва: Московская духовная академия, 1998. — I ч. — 492 с.
33. Гарднер И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер. — Jordanvill, New York USA. — 1978. — 565 с .
34. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке / Н. Герасимова-Персидская // *Мистецтвознавчі пошуки*. Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. — Київ, 2008. — С. 12-17.
35. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская — Москва: Музыка, 1994 — 186 с.
36. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального / Герасимова-Персидська // *Православна монодія, її богословська, літургична та естетична сутність*: Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. — Київ: друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. — С. 13-21.
37. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття / Н. Герасимова-Персидська // *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. — Київ 1998. — Вип. 28 — С. 32-39.
38. Герасимова-Персидська Н. Музика як літопис України / Н. Герасимова-Персидська // *Третій конгрес українців: Філософія, історія культури, освіта*. — Харків, 1996. — С. 210-21.

39. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII-XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство, вип. 6, Київ 1971, с. 71-72.
40. Герасимова-Персидская Н. Переход от «знамени» к «киевской квадратной ноте» в музыке юго-западной Руси XVI в. / Н. Герасимова-Персидская // *Музыка. Культура. Человек: Сборник статей.* — Свердловск, 1991. — С. 58–64.
41. Герцман Е. Византийское музикознание / Е. Герцман. — Ленинград, 1988. — 256 с.
42. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. Герцман. — Москва: Музыка 1996. — с. 288.
43. Горюхіна Н. Відчуження в музиці / Н. Горюхіна // *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 1998. — С. 127-143.
44. Горюхіна Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Н. Горюхіна // *Проблемы музыкальной культуры.* — Київ, 1989. — Вип. 2. — С. 52-65.
45. Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхіна. — Киев: «Музична Україна», 1985. — 112 с.
46. Грабовська О. Спільні ознаки духовного відродження: церква і розвиток музично-виконавської культури Львова кінця XX-початку XXI ст. / О. Грабовська // *Мистецтвознавство. Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка.* — Тернопіль, 2006. — № 1 (13). — С. 67-74.
47. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. — Київ, 1922. — 288 с.

48. Гузеєва В. Stabat Mater у розвитку кантатно-ораторіального жанру / В. Гузеєва // *Музична україністика*. Збірник на пошану проф. Алли Терещенко. — Вип. 2. — Київ-Івано-Франківськ, 2008. — С. 107-112.
49. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. — Москва: Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
50. Гумилевский Филарет, арх. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой цекви / арх. Филарет Гумилевский. — Москва, 1995. — 393 с.
51. Гусейнова З. Ирмологий (нотированный) / З. Гусейнова // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова Кафедра музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства. — Санкт-Петербург, 1999. — 52 с.
52. Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ирмологіону першої чверті XVII століття // *Антологія української церковної монодії*. — Вип. 3. — Львів 2005. — 47 с.
53. Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI ст. // *Антологія української церковної монодії*. — Вип. 1. — Львів 2002. — 20 с.
54. Драганчук В. Звичаєва традиція і рівні її відображення в музиці / В. Драганчук // *Молоде музикознавство*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 18. — С. 11-17.
55. Ефименко А. Целостность в современных рецепциях старинной монодии / А. Ефименко // *Питання організації художньої цілості музичного твору*: Збірка статей. — Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. — Вип. 51. — Київ, 2005. — С. 101-107.

56. Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья / Н. Ефимова. — Москва, 1998. — 282 с.
57. Єфіменко А. Інтеграція барокового тексту в сучасну добу (на прикладі триптиху Віктора Тиможинського Світ, розглянутий по частинах) / А. Єфіменко // *Musica Humana*: Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. — Львів: вид—тво Українського Католицького Університету, 2005 — Ч. 2. — С. 259-266.
58. Єфіменко А. Сучасне трактування служби *Mariae Himmelfahrt* в *Introitus* Манфреда Новака / А. Єфіменко // *Καλοφωνία*. — Ч. 3. — Львів 2006. — 77-84.
59. Заболотная Н. Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй пол. XVII – первой пол. XVIII вв. / Н. Заболотная // Автореф. дис. канд. иск. — Киев, 1984. — 25 с.
60. Заболотная Н. Стилевая обусловленость трактовки категории произведения в партесном творчестве конца XVII – начала XVIII вв. / Н. Заболотная // *Исторические и теоретические проблемы стиля*. Горький, 1983.
61. Заболотна Н. Історико-стильова специфіка творчості у вітчизняній музиці XVII –XVIII ст.та її вплив на формування великомасштабної музичної композиції // *Українське музикознавство*. — Вип. 18. — Київ, 1983. — С. 30-36.
62. Завгородня Г. Ораторія Олександра Козаренка «Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа» у контексті традиції духовної музики / Г. Завгородня // *Музична україністика*. Збірник на пошану проф. Алли Терещенко. — Вип. 2. — Київ-Івано-Франківськ, 2008. — С. 232-239.

63. Івченко Л. До питання авторства про авторство кантів та псалм / Л. Івченко // *З історії української музичної культури*. — Київ 1966. — 249 с.
64. Ірмолой Михайла Левицького (Перемишль 1838) / зібрав і підготував Володимир Пилипович, передм. Наталя Сиротинська [=Пам'ятки сакральної музики Перемиської єпархії, т. 1. Регентський Інститут Перемисько-Варшавської архієпархії у Перемишлі]. — Перемишль 2012. — 107 с.
65. Ірмоси канонів на Різдво Богородиці та Воздвиження / упоряд., комент., вступна стаття Юрій Ясіновський [=Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії, вип. 11 / ІЛН УКУ, Інститут Східних Церков Баварського університету ім. Юліуса-Максиміліяна у Вюрцбурзі. Львів: Вид-во УКУ 2015.
66. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. / Я. Ісаєвич // *Українське музикознавство*. — Вич. 6. — Київ, 1971. — С. 48–57.
67. Ісаєвич Я. Україна давня і нова: народ, релігія, культура / Я. Ісаєвич. — Львів, 1996. — 335 с.
68. Катрій Ю., о. Божественна Літургія – джерело святості / Ю. Катрій, о. // *Українська духовна бібліотека*. — Ч. 87. — Торонто-Нью-Йорк, 1997. — 172 с.
69. Канон на В'їхання Господнє в Єрусалим з рукопису кінця XVI ст. — *Антологія української церковної монодії*. — Вип. 2. — Львів 2003. — 44 с.
70. Керн К., архим. Литургика. Гимнографія и эортологія / К. Керн, архим. — Москва: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. — 150 с.

71. Кияновська Л. Релігійні теми і образи в творчості Віктора Камінського / Л. Кияновська // *На пограниччі культур*. — Przemysl, 2002. — С. 7-17.
72. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. / Б. Кіндратюк. — Львів - Івано-Франківськ, 2001.
73. Кіреєва Т. Особистість і соціокультурна динаміка як імпульс творчості / Т. Кіреєва // *Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. — Львів: «Сполом», 2008. — Вип. 19. — С. 50-58.
74. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики / О. Клокун // *Стиль музичної творчості: естетика, теорія*. Науковий вісник. — Вип. 37. — Київ 2004. — С. 59-83.
75. Клокун О. Церковна музика України у світлі провідних теологічних, філософських та наукових ідей / О. Клокун // *Музична творчість в історичному просторі*. Науковий вісник. — Вип. 13. — Київ 2008. — С. 59-83.
76. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття / О. Козаренко // *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 1998. — С. 144-154.
77. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // *Українське музикознавство* — Вип. 30. — Київ, 2001. — С. 138-149.
78. Козаренко О. Українська духовна музика ХХ ст. та національна музична мова / О. Козаренко // *Мистецтвознавство: Музична україністика і світовий контекст*. — Тернопіль: Наукові записки

- Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка, 2000. — № 2 (5). — С. 3-10.
79. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів: Вид.-тво НТШ, 2000. — 284 с.
80. Корній Л. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному октоїху / Л. Корній // *Старовинна музика: сучасний погляд*. Науковий вісник. — Вип. 41 (кн. 2). — Київ, 2006. — С. 80-86.
81. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. — Київ, 1998. — 324 с.
82. Костюк Н. Грані сакрального у позасакральному просторі / Н. Костюк // *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*. Музичний вісник. — Вип. 36 (кн. 1) — С. 59-66.
83. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті / О. Котляревська // *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 1998. — С. 123-130.
84. Кримський С. Архетипи української культури / С. Кримський // *Вісник НАН України*. — 1998. — № 7-8. — С. 75-80.
85. Кримський С. Ейдоси зустрічі культур (метологічний екскурс) // *Українська тема у світовій культурі: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. — Київ: Омега-Л, 2001. — Вип. 17. — С. 42-49.
86. Крип'якевич П., о. Артистична форма 118 псалма / П. Крип'якевич // *Καλοφωνία*. — Вип. 1. — Львів, 2002. — С. 283–296.
87. Крип'якевич П., о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві / П. Крип'якевич // *Καλοφωνία*. — Вип. 5. — Львів, 2010. — С. 114–165.

88. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик // *Праці Греко-Католицької Богословської Академії у Львові*. — Т. 19. — Львів, 1995. — 128.
89. Кунцлер М. Літургія Церкви / М. Кунцлер. — Львів, «Свічадо», 2001. — 614 с.
90. Ластовецька Л. Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу / Л. Ластовецька // *Мистецтвознавство*. Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. — Тернопіль, 2006. — № 2 (17). — С. 43 - 48.
91. Лінч Дж. Середньовічна церква / Дж. Лінч. — Київ: Основи, 1994. — 492 с.
92. Літвінова С. Псалом як словесно-музичний феномен в історико-культурному контексті (перше тисячоліття) / С. Літвінова // *Виконавське музикознавство*. Кн.13 Науковий вісник. — Вип. 69. — Київ, 2007. — С. 151-159.
93. Літургія св. Йоана Златоустого // Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії. — Вип. 7 — Львів, 2008. —
94. Логинова А. «Урочиста Літургія» Л. Дичко: К проблеме онтодиалога. / А. Логинова. — *Музичне мистецтво*. Збірка наукових статей. — Вип. 4 — Донецьк, 2004. — С. 170-175.
95. Лозовая И. О принципе формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческая культуры / И. Лозовая // *Из истории форм и жанров вокальной музыки*. Сборник научных трудов. — Москва, 1982. — С. 3-21.
96. Ляшенко І. Проблема національного в українській художній культурі / І. Ляшенко // *Мистецтвознавство*. Наукові записки Тернопільського

державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. — Тернопіль, 1999. — № 2 (17). — С. 4-9.

97. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів / О. Мануляк // *Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. — Львів: Сполом, 2007. — Вип. 16. — С. 151-158.
98. Мануляк О. Особливості трактування жанрів західної літургійної традиції у сакральній творчості сучасних львівських композиторів / О. Мануляк // *Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. — Львів: 2008. — Вип. 19. — С. 43-50.
99. Мануляк О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у розвитку духовної музики сучасності / О. Мануляк // *Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 20. — С. 151-158.
100. Мануляк О. Специфіка розвитку жанру літургії у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі «Архиєрейської Божественної літургії» О. Козаренка та В. Камінського) / О. Мануляк // *Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 18. — С. 151-158.
101. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику ХІХ ст. / О. Маркова // *Музична україністика. Збірник на пошану проф. Алли Терещенко*. — Вип. 2. — Київ-Івано-Франківськ, 2008. — С. 122-127.

102. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. — Москва: Русский путь, 2002. — 168 с.
103. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. — Вінніпег: Видання М.Т.Б. Роблін, 1968. — 151 с.
104. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні / Ю. Медведик // *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. — Львів: Вид-тво ЛБА, 2002. — С. 133-140.
105. Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII-XVIII століття / Ю. Медведик // *Українське музикознавство*: Науково-методичний збірник — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 16. — С. 94-106.
106. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Ю. Медведик // *Історія української музики*. — Вип. 15: Дослідження. [Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. — Львів: Видавництво УКУ, 2006. — 324 с.
107. Мень А. Православное богослужение / А. Мень. — Москва: Слово, 1991. — 190 с.
108. Муха А. Формування і розвиток естетико-теоретичного напрямку проблемних досліджень в українському музикознавстві / А. Муха // *Українське музикознавство*: Науково-методичний збірник — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 16. — С. 25-31.
109. Овсійчук В. Проблеми духовності у мистецтві / В. Овсійчук // *Українське сакральне мистецтво*. — Львів: Свічадо, 1994. — С. 106-113.
110. Осадча С. Літургична природа православних богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект / С. Осадча. — *Музичне*

- мистецтво*. Збірка наукових статей. — Вип. 8 — Донецьк, 2008. — С. 78-86.
111. Осадчая О. Православная певческая традиция как «самовозрастающий логос» / О. Осадчая // *Музична творчість і наука в історичному просторі*. Науковий вісник. — Вип. 73. — Київ, 2008. — С. 88-93.
112. Панкевич Г. Проблема анализа пристрастивно-временной организации музыки / Г. Панкевич // *Музыкальное искусство и наука*: Сб. ст. — Москва, 1978. — Вып. 2. — С. 117-125.
113. Партесний концерт. Матеріали з історії української музики / Ред.-упорядник Н. Герасимова-Персидська. — Київ, 1976. — 230 с.
114. Партесні концерти XVII-XVIII ст. / Ред.-упорядник Н. Герасимова-Персидська. — Київ, 2006. — 340 с.
115. Пархоменко Н. Українська канонічна творчість: рефлексії митця ХХ століття («догмати» Олександра Кошиця) / Н. Пархоменко // *Українське музикознавство*: Науково-методичний збірник — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. — Вип. 29. — С. 64-73.
116. Пишкович М. Авторські піснеспіви в українській монодійній творчості / М. Пишкович. — Рукопис магістерської роботи. — Львів 2008. — 56 с.
117. Плотникова Н. Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов: Исследования и публикации / Н. Плотникова. — Москва: Издательский дом «Композитор», 2005. — 200 с.
118. Прилепа О. Втілення положень християнської догматики в богородичних піснеспівах / О. Прилепа // *Музична творчість в історичному просторі*. Науковий вісник. — Вип. 73. — 2008. — С. 113-121.

119. Прилепа О. Символіка фітних циклів в знаменних богородичних піснеспівах Октоїха / О. Прилепа // *Старовинна музика: сучасний погляд*. Науковий вісник. — Вип. 41. — 2006 (кн. 2) — С. 128-135.
120. Протопопов В. Русская мысль о музыке в XVII в. / В. Протопопов. — Москва: Музыка, 1989. — 96 с.
121. Протопопов В. Фуги в кантате С. И. Танеева «По прочтении псалма» / В. Протопопов // *Музичне мистецтво*. Збірка наукових статей. — Вип. 4 — Донецьк, 2004. — С. 3-7.
122. Разумовский Д. Теория и практика церковного пения / Д. Разумовский. — Москва, 1886. — 172 с.
123. Разумовський Д. Церковное пение в России / Д. Разумовський. — Москва, 1867. — 362 с.
124. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети — Ленинград: Музыка, 1968. — 130 с.
125. Ржевська М. Історичне музикознавство та теорія динаміки культури: перспективи міждисциплінарних досліджень / М. Ржевська // *Культурологічні проблеми української музики*: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. — Київ: Омега-Л, 2001. — Вип. 16. — С. 107-114.
126. Ржевська М. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури / М. Ржевська // *Українське музикознавство*: Науково-методичний збірник — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. — Вип. 29. — С. 94-102.
127. Рикер П. Конфликт интерпертаций / П. Рикер. — Очерки о герменевтике. — Москва, 1995. — 246 с.
128. Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією / О. Самойленко // *Українське музикознавство*:

- Науково-методичний збірник — Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. — Вип. 31. — С. 5-16.
129. Серегина Н. Из истории русской гимнографии домонгольского периода / Н. Серегина // *Музыкальная культура Средневековья: Теория, практика, традиция*: Сборник научных трудов. — Ленинград, 1988. — С. 62–77.
130. Серегина Н. Мелизматический стиль в жанре покаянных стихов / Н. Серегина // *Гимнология*: Церковное пение в историко-литургическом контексте — Москва 2003. — Вып. 3. — С. 127-138.
131. Серегина Н. О принципах формообразования в песнопениях знаменного распева // *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*. — Ленинград, 1975. — Вып. 1. — С. 65-77.
132. Серегина Н. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI-XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. Серегина. — Санкт-Петербург, 1994. — 470 с.
133. Сиротинська Н. Мирослав Антонович як музиколог-медієвіст / Н. Сиротинська // *Musica humana*, ч. 3. Львів 2010, с. 61-72.
134. Сиротинська Н. О. Петро Крип'якевич як дослідник візантійської гимнографії / Н. Сиротинська // *Записки НТШ*. Праці Музикознавчої комісії. — Т. 258. — Львів 2009. — С. 220-228. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. — Львів, 2014. — 336 с.
135. Сиротинська Н. Піснеспіви сакральної монодії на перехресті лінгвістичних, музикознавчих та богословських студій / Н. Сиротинська // *Матеріали XV міжнародної наукової конференції "Історія релігій в Україні"*. — Львів, 2006. — С. 122-130.

136. Сиротинська Н. Репертуар жанрів Октоїха в українській церковній монодії (на матеріалі комп'ютерної бази даних) / Н. Сиротинська // *Καλοφώνια*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Вип. 2. — Львів, 2004. — С. 204-213.
137. Сідальні вісьмох гласів з Перемишльського ірмологіону 50-60-х років XVII століття / Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії. — Вип. 6 — Львів, 2007. — 24 с.
138. Скабалланович М. Толковый Типикон / М. Скабалланович. — Киев, 1910. — Вып. 1. — 494 с.
139. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — Москва: «Музыка», 1973. — 468 с.
140. Собор Архистратига Михаїла та інших Небесних Сил безтілесних / упоряд., передм. Наталя Сиротинська [=Антологія візантійсько-слов'янської та української гимнографії та сакральної монодії, вип. 10 / Інститут літургійних наук УКУ, Ostkirlichen Institut an der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. — Львів, 2014. — 36 с.
141. Степенні антифони вісьмох гласів з рукопису 1674 року // Антологія української церковної монодії. — Вип. 4. — Львів, 2005. — 36 с.
142. Терлецька Л. Кондак Діва днесь в українській монодійній інтерпретації XVII-XVIII ст. / Л. Терлецька // *Молоде музикознавство*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 20. — С. 139-150.
143. Тесля Т. Цикл стихир на «Господи воззвах» в ірмологіонах / Т. Тесля // *Молоде музикознавство*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 20. — С. 107-113.

144. Тищенко О. Обрядовий канон та його інтерпретація в Літургії св. Йоана Златоустого Евгена Станковича / О. Тищенко // *Науковий вісник: Історія музики: концепції, інтерпретації, документи.* — Вип. 45. — Київ 2005. — С. 33-39.
145. Ткаченко Т. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій / А. Ткаченко. — *Музичне мистецтво.* Збірка наукових статей. — Вип. 10. — Донецьк, 2010. — С. 165-172.
146. Трощук М. Пам'ятки української церковної монодії у наукових публікаціях / М. Трощук // *Старовинна музика: сучасний погляд.* — Вип. 61 (кн. 3). — Київ, 2007. — С. 81-87.
147. Українські партесні мотети початку XVIII ст. / Упорядник Н. Герасимова-Персидська. — Київ. 1991.
148. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. — Москва: Сов. композитор, 1971. — 623 с.
149. Успенский Н. Византийская литургия. Анафора. / Н. Успенский. — Москва 2003. Филоматис. — 348 с.
150. Федорів М. *Українські Богослужбові співи з історичного і теоретичного огляду.* — Том 3. — Івано-Франківськ, 1997. — 143 с.
151. Флоренский Н. История богослужбных песнопений православной восточной церкви / Н. Флоренский. — Москва, 1869. — 360 с.
152. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Ю. Холопов // *Проблемы лада: Сборник статей.* — Москва: Музыка, 1972. — С. 35-77.
153. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Упор. Н. Герасимова-Персидська. — Київ. 1978.

154. Цалай-Якименко А. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого / А. Цалай-Якименко // *Musica Antiqua. Acta Scientifica*. — Bydgoszcz, 1969. — V. II. — P. 347-367.
155. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: Антологія / О. Цалай-Якименко. — Київ: Музична Україна, 2000. — с. 215.
156. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система / О. Цалай-Якименко // *Українське музикознавство*. — Вип.9. — Київ, 1974. — С. 197–225.
157. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. — Київ-Львів-Полтава: Друк НТШ, 2002. — 282 с.
158. Цалай-Якименко О. Стилiстичнi наверствування в українському Ирмолої / О. Цалай-Якименко й // *Καλοφωνία* — Ч. 1. — Львів, 2002. — С. 46–58.
159. Цірікус К. Мартин зі Львова — композитор XVI ст. / К. Цірікус // *Καλοφωνία*. — Ч. 1. — Львів 2002. — С. 294-302.
160. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом / І. Шевченко — Львів: Вид-тво ЛБА, 2002. — 248 с.
161. Шевчук Е. Об атрибуции песнопений киевского роспева в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII-XVIII вв. / О. Шевчук // *Гимнология: Материалы международной научной конференции*. — Москва, 2000. — С. 367-376.
162. Шевчук О. До проблеми дослідження давньоруських богослужбно-літургічних жанрів / О. Шевчук // *Musicae ars et scientia*. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського на честь 70-річчя Н.О. Герасимової-Персидської. — Вип. 6. — Київ, 1999. — С. 54 - 55.

163. Шевчук О. Псалми в українському православному монодичному співі XVII-XVIII ст. / О. Шевчук // *Музика і біблія*: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. — Київ: Друкар, 1999. — С. 90-108.
164. Шептицький А., митр. *Про церковний спів*. Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 року / А. Шептицький, митр. // Цит. за передруком: Львів, 2001.
165. Шип. С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий) / С. Шип // Науковий вісник. НМАУ ім. П. Чайковського. Збірник наукових статей та ессе, присвячених ювілею Н. Герасимової-Персидської/ Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки. К., 2008.— Вип. 78. — Київ, 2008. — С. 52-64.
166. Шмеман А. Введение в литургическое богословие / А. Шмеман. — Москва, 1996. — 247 с.
167. Шульц Г. Й. Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів / Г. Й. Шульц. — Львів, 2002.
168. Шумилина О. Стихотворные переложения псалмов в партесном творчестве середины XVIII века / О. Шумилина // *Семантичні аналоги слова в музичному творі*. Науковий вісник. — Вип. 28 — Київ, 2003. — С. 127-130.
169. Шуміліна О. Українське партесне багатоголосся, як перехід від модальної до функційної гармонії / О. Шуміліна // *Київське музикознавство* — Вип. 3. — Київ, 2000. — С. 23-33.
170. Шуміліна О. Про поліфонію в українських партесних творах 50-60х років XVIII ст. / О. Шуміліна // *Теоретичні та практичні питання культурології*. — Вип. XI. — Мелітополь, 2002. — С. 40-51.

171. Юсипів Н. Осмогласний цикл Бог Господь в українській сакральній монодії / Н. Юсипів // *Молоде музикознавство*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. — Львів: Сполом, 2008. — Вип. 20. — С. 144-119.
172. Ясиновський Ю. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні / Ю. Ясиновський // *Українське музикознавство*. — Вип. 10. — Київ, 1975. — С. 128-137.
173. Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: Зміст, структура / Ю. Ясиновський // *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. — Т. 226. — Львів, 1993. — С. 41–56.
174. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясиновський. — Львів: «Місіонер», 1996. — 622 с.
175. Ясиновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Ю. Ясиновський // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. — Вип. 3. — Львів 2003. — с. 76-83.
176. Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. Ясиновський. — Львів 2011. — 468 с.
177. Ясиновський Ю. Львівський ірмолой кінця XVI — початку XVII століття — найдавніша нотолінійна пам'ятка церковної монодії / Ю. Ясиновський // *Καλοφωνία*. — Ч. 1. — Львів: Вид-тво Львівської Богословської Академії, 2002. — С. 256-272.
178. Ясиновський Ю. Матеріяли до біографічного словника співців і музик давньої України: Переписувачі давніх ірмолоїв / Ю. Ясиновський // *Καλοφωνία* — Ч. 3. — Львів, 2006. — С. 87–136.

179. Ясіновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства / Ю. Ясіновський // *Musica Galiciana*, V. Rzesów 2000, с. 11-22 (передрук з доповненнями: Музична культура Галицько-Волинського князівства // *Галичина та Волинь у добу Середньовіччя. До 800-річчя з дня народження Данила Галицького*, Львів 2001, с. 115-130.
180. Ясіновський Ю. Десять ірмологіонів краєзнавчої бібліотеки Анатолія Недільського [=Записки краєзнавчої бібліотеки Анатолія Недільського, вип. 1; Історія української музики, вип. 21: джерела / Український католицький університет, Інститут літургійних наук]. Львів 2014. 180 с.
181. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі [=Історія української музики, вип. 22: дослідження] / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики]. Львів: В-во Львівської політехніки 2014. 84 с.
182. Ясіновський Ю. Теоретичні питання музичної текстології на матеріалі сакральної монодії / Ю. Ясіновський // *Музична україністика. Збірник на пошану проф. Алли Терещенко*. — Вип. 2. — Київ-Івано-Франківськ, 2008. — С. 29-39.
183. Antonowycz M. *The Chants from Ukrainian Heimologia* / M. Antonowycz. — Bilthoven: A. B. Greyhton 1974. — 203 p.
184. Jasinowskyj. *Znaczenie eparchii przhemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej* / J. Jasinowskyj // *Polska-Ukraina 1000 lat sąsiedstwa*. Przemyśl 1994. — S. 402-412.
185. Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik: Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas* / *Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des*

- Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freie Universität. — München 1990. — 374 s.
186. Banker-Touliatos D. Medieval Women Composers in Byzantium and the West / D. Banker-Touliatos // *Musica Antiqua*. — Vol. VI. — Bydgoszcz, 1982. — P. 687-713.
187. Cardine E., dom. Semiologia gregorianska / E. Cardine, dom. / Пер. Maciej Kaziski, Michal Siciarek. — Вид. 2-ге. Krakow: Wydawnictwo benedyktynow, Tyniec, 2008. — 188 с.
188. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського. — Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008. — 509 S.
189. Die Stufen-Antiphonen in Haken-Neumenhandschriften den 16. Und 17. Jahrhunderts / Степенні антифони у крюково-невменних рукописах XVI-XVII століть // Антологія української церковної монодії. — Вип., 5. — Львів, 2006. — 160 S.
190. Tillyard H. J. W. Handbook of the middle Byzantine musical notation / H. J. W. Tillyard // *Monumenta Musicae Byzantine*. — Т. 1. — Copenhagen, 1970.
191. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / E. Wellesz. — Kraków: Homini, 2006. — 518 s.

ДОДАТКИ