

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

На правах рукопису

ЮСИПІВ Наталія Яківна

УДК 783.2:[27-528.8-534.5«344.3»]:091(477)"16/17"(043.5)

**ЛІТУРГІЧНИЙ КОНТЕКСТ
ПІСНЕСПІВІВ ВОСКРЕСНОЇ УТРЕНІ
(на матеріалі українських ірмологіонів
XVII–XVIII ст.)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства за спеціальністю

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Сиротинська Наталія Ігорівна

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. ВОСКРЕСНА УТРЕНЯ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТРАДИЦІ	9
1.1. Етапи формування структури і богословського змісту візантійської утрени	9
1.2. Утренья у літургійному житті Української Церкви	41
1.2.1. Практика утрени у києворуський і бароковий періоди	42
1.2.2. Усталення структури утрени за типіконом Ісидора Дольницького XIX ст.	53
Висновки до розділу 1	68
Розділ 2. ОСМОГЛАСНІ ПІСНЕСПВИ УТРЕНІ У НОТОЛІНІЙНИХ ЗБІРНИКАХ РАННЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ	70
2.1. Репертуар утрени у нотолінійних ірмологіонах XVII–XVIII ст.	70
2.2. Музично-структурні особливості осмогласного циклу «Бог Господь»	83
2.3. Формотворча роль мелодико-інтонаційних засобів циклу степенних антифонів	111
Висновки до розділу 2	133
Розділ 3. НЕЗМІННІ ЖАНРИ УТРЕННЬОГО БОГОСЛУЖІННЯ	135
3.1. Літургійно-музичний контекст піснеспіву «Ангельський собор»	135
3.2. Жанр поліелею в ірмолойній практиці ранньомодерної доби	151
3.3. Музично-аналітичні спостереження над композицією великого славослов'я	164
Висновки до розділу 3	171
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	176
ДОДАТОК	196

ВСТУП

Актуальність теми. Культура українського народу є свідченням особливої значимості духовного первня у національному самоусвідомленні. Українська Церква, яка впродовж століть була надійним фундаментом нашої державності, консолідувала найкращі мистецькі сили та інспірувала у сакральній царині створення знакових мистецьких творів. Дослідження кожного з цих мистецьких напрямів вартий окремої пильної уваги, проте безсумнівний пріоритет належить церковному співу. Саме літургійний спів був важливим чинником формування й розвитку української музичної культури, саме у цій ділянці відбулися найяскравіші зміни, що привели до активізації музичного життя України. Мова йде про створення у ранньомодерну добу національного типу п'ятилінійної нотації, що уможливило впровадження багатоголосого співу у богослужбовий обряд, але при цьому осердя української півчої традиції – одноголоса практика (монодія), не втратила свого значення. Навпаки, завдяки п'ятилінійному нотопису, який прийшов на зміну невменному, вибраний монодійний репертуар, в тому числі й піснеспіву утрени, було зафіксовано і об'єднано в межах новаторських півчих літургійних збірників – ірмологіонів, що є неоціненним скарбом для дослідників.

Важливо відзначити, що особливе значення одноголосого літургійного співу криється в його невіддільності від богослужбових текстів, символічний зміст яких втілював найважливіші догми християнського віровчення. В цьому контексті важлива роль відводилася богослужінню утрени, що символізувала світло Христового воскресіння, а отже, й підтверджувала основний постулат християнства – безсмертя людської душі. Тож дослідження репертуару піснеспівів утрени з позиції їх літургійного наповнення є **особливо актуальним**, оскільки в такий спосіб отримуємо свідчення не лише їх богословської, але також і мистецької вартості. Відповідно визначається потреба у різнобічному підході до аналітичних студій, зокрема, у цілісному історичному, літургійному

і музично-поетичному прочитанні піснеспівів утрени. В цьому контексті піснеспіви утрени вкотре підтверджують знаковість півчої монодійної практики – перед нами постає давній духовний пласт, коріння якого сягає візантійської традиції. Це не лише засвідчує тисячолітню історію національного мистецтва, але підкреслює приналежність України до широкого кола європейських християнських народів. І в цьому поступі, повторимо, велику роль відіграла власне сакральна монодія, немов символічні духовні скрижалі української культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини ХХ ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика ХІХ поч. ХХ ст.», перспективного тематичного плану Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2012–2017 рр. Також у науковій співпраці з Інститутом літургії Українського католицького університету. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії імені, протокол засідання № 10 від 30 березня 2006 р.

Метадослідження полягає в осмисленні літургічного контексту богослужіння утрени на основі богословського й музично-поетичного аналізу вибраного репертуару за нотолінійними ірмологіонами ХVІІ–ХVІІІ ст.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- висвітлити історичні процеси формування структури утрени візантійського обряду;
- виявити символічне наповнення і літургічну композицію послідувань ранкової служби;
- прослідкувати відображення піснеспівів утрени в літургійних пам'ятках від Княжої доби до ранньомодерного періоду;
- простежити процес усталення структури утрени в українських ірмологіонах;

- окреслити жанрову систему ранішнього богослужіння за українськими нотолінійними ірмологіонами XVII–XVIII ст.;
- структурувати репертуар утрени згідно з класифікацією за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними циклами;
- провести цілісний музично-поетичний і богословський аналіз вибраних піснеспівів утрени.

Об’єктом дослідження є богослужіння утрени в літургійній практиці візантійського обряду.

Предметом дослідження є вибрані піснеспіви утрени за українськими нотолінійними ірмологіонами XVII–XVIII ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від Княжої доби до Бароко.

Методологічну основу дослідження складають: *аналітичний* метод, використаний в опрацюванні й осмисленні наукової літератури; *історичний* – при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномену сакральної монодії; *філософсько-богословський* метод, що розкриває основні шляхи розвитку утрени та її складових у літургійному контексті; *структурно-аналітичний* для виявлення і окреслення етапів формування драматургії утреничного богослужіння; *джерелознавчий* – полягає у виявленні та виокремленні репертуару монодійних жанрів утрени за рукописними ірмологіями збірниками XVII–XVIII ст.; *індуктивний*, що сприяє цілісному усвідомленню жанрових циклів на основі окремих елементів; *порівняльний* метод розглядає матеріал у локальному і часовому контексті; *музично-аналітичний* – застосований для аналізу піснеспівів утрени.

Теоретичну базу дослідження склали:

- праці з теорії та історії церковної монодії М. Антоновича, Т. Владишевської, І. Вознесенського, І. Гарднера, Н. Герасимової-Персидської, М. Грінченка, Т. Каплун, Л. Корній, о. П. Крип’якевича, П. Маценка, В. Металлова, Ю. Медведика,

Д. Разумовського, Н. Сиротинської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського та ін.;

- праці зпорівняльного аналізу візантійсько-слов'янських джерел Г. Алексевої, К. Ганніка, А. Преображенського, О. Шевчук;
- у галузі богослов'я та літургії – праці о. Ю. Аввакумова, А. Дмитрієвського, о. І. Дольницького, Е. Квінлана, о. К. Керна та інших.
- праці, присвячені дослідженню ранішнього богослужіння, о. М. Арранца, о. Х. Матеоса, К. Нікольського, Є. Немеровського, А. Мансветова, о. В. Рудейка, М. Скабаллановича, о. Р. Тафта, М. Успенського, о. О. Шмемана.

Джерельною базою дослідження є українські нотолінійні ірмологіони XVII–XVIII ст. Опрацьовано рукописи різного територіального походження з фондів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника, Бібліотеки Інституту церковної музики Українського католицького університету, Бібліотеки народової у Варшаві.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- простежено процес усталення піснеспівів утрени за українськими літургійними пам'ятками від Княжої доби до ранньомодерного періоду;
- висвітлено літургійний контекст утрени згідно змісту типікону о. І. Дольницького;
- виокремлено репертуар піснеспівів утрени в українських нотолінійних збірниках XVII–XVIII ст.;
- визначено та класифіковано ієрархію жанрів утрени за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними циклами;
- проведено цілісний музично-поетичний і богословський аналіз вибраних піснеспівів утрени.

Науково-практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів для наступних студій репертуару сакральної монодії, у застосуванні музичного матеріалу в композиторській і виконавській практиці. Історичний план дослідження відкриває маловідомі сторінки історії Церкви, що є важливим для усвідомлення вагомої ролі кожної з структурних

ланок повного добового літургійного чину, а мелодичний аналіз формує додаткову основу для усвідомлення складності та глибини змісту внутрішніх текстологічних та музичних рівнів. Такий матеріал послужить доброю додатковою основою для викладання спеціалізованих курсів з історії та теорії літургійного співу, богослов'ї музики, літургійного сольфеджіо, історії української та світової музики, у джерелознавчих дисциплінах, а також у літургійних і богословських працях.

Особистий внесок здобувача: вперше здійснено класифікацію та теоретичні узагальнення жанрів утрени в контексті стильових характеристик сакрального мистецтва ранньомодерної доби. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; на міжнародній конференції ЛНМА ім. М. Лисенка (Наукове товариство ім. Шевченка, Львів, 2010); на науковій конференції *Антоновичеві читання* (до 95-ї річниці від дня народження М. Антоновича, Львів, 2012); на VII Міжнародній конференції «Теорія та історія монодії» (Відень, 2012); на конференції «Жанрово–стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історико–культурних змін», присвяченій 45-річчю Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва (Донецьк, 2013); на VIII Міжнародній науковій конференції до 1025-ліття Хрещення Руси–України «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2013); на VIII Міжнародному фестивалі фольклорної та церковної музики (Батумі, Грузія, 2013).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у семи одноосібних публікаціях, з них п'ять у фахових виданнях, затверджених МОН ДАК України, одна стаття – в іноземному виданні.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Юсипів Н. Я. Осмогласний цикл «Бог Господь» в українській сакральній монодії / Н. Я. Юсипів // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. Сер.: Молоде музикознавство. – Львів, 2008. – Вип. 20. – С. 114–120.
2. Юсипів Н. Я. Музично-структурні особливості осмогласних антифонів «Бог Господь» / Н. Я. Юсипів // *Українська музика : науковий часопис Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. – Львів, 2012. – Число 2. – С. 76–82.
3. Юсипів Н. Я. Поліселей «Хваліте Господа со небес» в українській літургійній практиці ранньомодерної доби (за нотолінійними ірмологіонами) / Н. Я. Юсипів // *Музичне мистецтво : зб. наук. статей*. – Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 173–177.
4. Юсипів Н. Я. Аналіз осмогласних піснеспівів «Бог Господь» в контексті греко-візантійських зв'язків / Н. Я. Юсипів // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. – Івано-Франківськ, 2014. – Вип. 28–29, ч. II. – С. 184–193.
5. Юсипів Н. Я. Особливості формотворчих елементів Степенних Антифонів / Н. Я. Юсипів // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер.: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2015. – Вип. 33. – С. 93–99.
6. Юсипів Н. Я. Музична драматургія циклу антифонів «Бог Господь» / Н. Я. Юсипів // *Українська музика : науковий часопис Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. – Львів, 2017. – Число 23. – С. 82–88.
7. Musikalisch-strukturelle Merkmale der Oktoechos-Antiphonen „BogGospodj“ (amBeispieldeserstenEchos)/ N. Yusypiv // *TheorieundGeschichtederMonodie*. – Brno, Wien, 2012. – Band 2. – P. 895–905

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу й трьох основних розділів, висновків, списку використаної літератури (196 позицій) і додатків. Загальний обсяг – 228 сторінок, з них основного тексту – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ВОСКРЕСНА УТРЕНЯ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Чин воскресної утрени репрезентує найдавнішу традицію богослужбової практики. Структура утрени пройшла кілька етапів розвитку, що тісно пов'язало християнську символіку з образним світом старозавітних юдеїв. Засвоєння та переосмислення давніх сакральних символів дозволило наповнити християнське богослужіння відлунням прадавніх культів. Тож детальне ознайомлення з вибраними піснеспівами утрени допоможе прослідкувати різні рівні трактування і формування чину.

1.1. Етапи формування структури і богословського змісту утрени візантійського утрени.

Утренья греко-візантійського обряду входить до системи літургійної практики християнської Церкви, тож її основу складає традиційний уклад: такий як виголошення молитов, читання, спів, здійснення чину. Іншими словами, для утрени, як і для інших богослужінь, характерні відповідний порядок і структура, в якій різні елементи пов'язані один з одним, і в такій цілісності розкривається суть християнського віровчення. Олександр Шмеман порівнює цілісність усіх частин богослужіння з будівлею, де всі складові мають своє призначення [144]. У цьому контексті важливим є усвідомлення значимості ранішнього богослужіння, що займає особливе місце як в обряді, так і в християнському богослов'ї.

Цикл утрени є другою частиною тріади вечірня — утренья — обідня. Після вечірні, що символізує народження Христа Спасителя, утренья продовжує розвивати й поглиблювати тему пришествя Спасителя. Мотиви покаяння, надії на спасіння, славлення довго очікуваного Месії, його вчення та головне — Воскресіння — чергуються у співаних та читаних віршах. Згідно найдавніших джерел, утренья починається псалмом, що несе в собі нотки очищення (Пс. 50 або 62), що висловлює усвідомлення людиною своєї слабкості, і голосить про потребу очищення, маючи в собі крик палкої жаги за Богом.

Прихід Христа у богослов'ї порівнюється з ранковим світлом сонця, світлом Правди і Життя. Тож часті звертання у піснеспівах до образів світла, які вже попередньо прозвучали в піснеспіві вечірні «Світло тихе», вповні розгораються на утрени, символізуючи Бога, який є Світло (1 Ів. 1:5), та Христа, що є Сонце Правди (Мал. 4:2). Хуан Матеос, видатний літургіст і богослов сучасності, пише, що гимни Римської Церкви прекрасно це висловлюють: «Стань сіяючим світлом для нашого розуму і прожени лінивство нашої душі» (воскресна утренья) [174].

Ранок також несе зі собою ідею відродження світу, новий початок. Це нашо вхує нас на думку про той останній день світу, який перейде в день вічний. Есхатологічна природа християнської сутності теж знаходить своє природне вираження в утрени. Так, наприклад, про це говориться в одній з найдавніших молитв маронітської служби: «Сподоби нас, о Господи, ранку непроминаючого, світла незгасаючого і Твого безконечного царства; разом з єдиним і святим Твоїм, що від ранку до вечора працював у Твоєму винограднику» [174, с. 4].

Поминання святих, що виражається на утрени приношенням кадила, також має есхатологічний аспект. Бо важко уявити собі майбутнє Боже Царство, не маючи перед очима тих, які вже увійшли в нього. Водночас приклад святих додає нам мужності, а їхні молитви допомагають нам жити досконалішим християнським життям. На відміну від вечірні з її покайним духом, утренья має дуже світлий і радісний характер. Утренья символізує воскресіння Господа, і власне Христове воскресіння є ядром недільної утрени. Як перші свідки воскресіння та пізніші християни при гробі Господнім, так і ми, прийнявши цю благовість ісповідуємо, що ми пережили Господнє воскресіння («Воскресіння Христове бачивши»). Важливими є хвалитні псалми, які надають службі тону прослави; вони висловлюють не тільки людську похвалу Богові, але й прославу, що набирає вселенського масштабу. Людина як – первосвященик видимого всесвіту, кличе все створіння, щоб воно разом із нею прославляло Бога. Згідно з біблійною ментальністю, як і ментальністю ХХ ст., людина

з'єднає із собою все створіння, яке є її партнером у спасінні. Тут і тепер вони разом починають вселенську прославу, що триватиме й у наступних наступних віках.

Прослава Бога виносить нас поза самих себе та підносить понад жалюгідністю нашого смутку і страждання, ставить Бога в центрі нашого життя. Саме утрєня скріплює, готує нас до прийдешнього дня, що вже наступає, дає нам силу Духа і сповнює наші серця радістю: *Радуйтеся завжди в Господі* (Фил. 4:4). Християнська радість є дуже важливою на сьогоднішній день, оскільки не тільки подає надію світові, свідомому своєї крихкості та самотності, але також приготує нас до щоденної християнської праці.

Повторимо, що утрєня тісно пов'язана з вечірнею і символічно перегукується із старозавітною традицією визначення часів на молитву згідно з тодішнім поділом годин дня і ночі. Ізраїльтяни починали день із вечора, відповідно до найдавнішого звичаю, поданого в книзі Буття (1:5): *І був вечір і був ранок — день перший*. Після повернення з вавилонської неволі євреї поділяли день на 12 годин, рахуючи їх від сходу сонця. Опис юдейського дня можна побачити в дванадцятому розділі Євангелія від Матвія, у притчі про господаря виноградника, який виходив по робітників уранці, а потім о 3-й, 6-й, 9-й та 11-й годині. Це були найважливіші моменти доби.

Ніч у давнину юдеї поділяли на три частини — так звані чування, або сторожі. Перша сторожа тривала від заходу сонця до півночі, тобто до 22:00; друга сторожа тривала від 22:00 до 02:00 (по-церковному — до «пїтоглашення»), тобто часу, коли починали співати півні); а третя сторожа тривала від «пїтоглашення» до ранішньої зорі, тобто до сходу сонця. Отже, одна доба, тобто один день із ніччю, була поділена на сім головних частин. Тому пророк Давид міг сказати: «Сім раз на день я тебе хвалю за твої присуди справедливі» (Пс.118:164), бо в кожен із тих часів славив Бога. Однак за часів Христа юдеї поділяли ніч, за зразком римлян, на чотири сторожі (чування), кожна з яких тривала 3 години[181, с. 11].

Таким чином, важливі періоди ночі та дня, як і приклади зі Старого Завіту, мали вплив на формування християнського богослужіння вечірні й утрени.

Початки християнської утрени було встановлено в Церкві апостольського часу. Апостолам, як юдеям із походження, було добре відоме старозавітне ранішнє богослужіння. Безумовно, що воно було священним для них, бо про нього мовилося в Писанні: *Давид залишив там, перед ковчезом Господнього завіту, Асафа і братів його, щоб вони служили перед ковчезом постійно, щодня... для підношення і всеспалення Господеві жертви на жертовнику, постійно, вранці і увечері*. Пророки Давид та Ісаїя служили юдеям прикладом дотримання ранішньої молитви як священної традиції благочестивих предків ще до покликання апостолів Христом. Коли учні прийшли до Христа, вони дотримувалися цього благочестивого звичаю. Новозавітні події ще більше зміцнювали давню традицію, але переосмислили її по-новому. Відповідно до вечірні й утрени — від нічної темноти до світанку — відбулися дві найбільші священні події: Різдво Христове і Христове триденне воскресіння з гробу. І оскільки вже сам Христос називав себе Світлом світу, у Христових учнів старозавітна традиція передсвітанкової молитви набула через цю обставину нового значення: сама поява ранішнього світла завжди нагадувала їм про Того, хто прийшов на землю, — Світло правди. Зміцненню таких символічних образів у середовищі перших послідовників Христа сприяло те, що в час проповідання апостолами воскресіння Спасителя в Римській імперії набув поширення культ Мітри з поклонінням сонцю як божеству. Природно, що апостольська проповідь протиставляла джерелу денного світла — сонцю, якому поклонялись язичники — Христа як світлоподателя тілесного і духовного світла. І чим більше ширилося християнство, тим сильніше утверджувалася ідея бачення Христа як Сонця правди. Ця думка, наприклад, знайшла віддзеркалення в тропарі на Різдво Христове: «Різдво твоє, Христе Боже наш, засяло світові світлом розуміння. У ньому ті, що зорям служили, від зорі навчилися поклонятись тобі, Сонцю Правди...». Звідси бачимо, що ранішній

схід сонця у поган викликав поклоніння природному небесному світилу, а для християн означав благоговійний спогад і молитовне звернення до Христа Спасителя. Схід сонця нагадував їм про Воскресіння Христове, і згодом св. Роман Солодкопівець відобразив це у своєму кондаку на Воскресіння Господнє: «Тебе — Сонце, що поперед сонця зайшло колись у гріб, рано—вранці, як дня шукали жінки мироносиці...» Таким чином, ще в I столітті було встановлено початки християнської утрени як богословського трактування новозавітних подій.

Ці факти засвідчують тривалий час формування символіки і змісту вже християнського обряду, в якому на зміну буквальному сонячному світлу прийшло духовне світло євангельського вчення. На цій основі було, відповідно, сформовано і обрядові приписи, за якими основою відправи був літургійний спів [95].

На основі цих та інших подібних до них пісень поступово сформувалися початки сучасних нам християнських гимнів, молитов і богослужбних виголосів. Дослідники вважають, що в числі тих гимнів, про які повідомляє імператора Траяна проконсу Пліній, було й наше велике славослов'я. Уже перше їх зібрання, описане Плінієм, представляє собою древній тип ранкового богослужіння – утрени, що прославляло образ Христа у променях нетварного світла.

За тисячолітній період свого розвитку богослужіння утрени пройшло складний шлях формування, опираючись на культовий досвід дохристиянських традицій, до яких належать синагогальний обряд, сирійський досвід, культова практика античності тощо. Основою нового християнського обряду стали старозавітні жанри, зокрема псалми і біблійні пісні, які, будучи фундаментом юдейської сакральної практики, не втратили свого значення і в новітню євангельську добу. Вже в I ст. саме цей поетичний матеріал став доповнюватися гимнами, тобто християнськими творами на честь Христа, Пресвятої Богородиці, а також всього пантеону християнських святих. Водночас поступово ускладнюється сам обряд, із розростанням жанрової палітри

ускладнюється структура і чинопослідування. В цей час поруч із впровадженням нових молитов, відбувається певна реставрація літургійного послідування, що приводить до часткового зникнення окремих текстів і до усталення інших, які дотепер присутні в богослужбовій практиці й до сьогодні. Водночас поступово ускладнюється сам обряд, з розростанням жанрової палітри ускладнюється структура і чинопослідування. Поряд із впровадженням нових молитов відбувається певна переоцінка літургійного послідування, що приводить до часткового зникнення окремих текстів і до усталення інших, які й дотепер присутні в богослужбовій практиці. Зокрема, до таких належить ранковеславослов'яна честь Христа — Сонця правди, відоме в ранніх християнських пам'ятках під назвою *Laudae*. А самвислів «Слава Тобі, що показав нам світло» є певною основою ранкового славослов'я, принесеного Церквою Богові Отцю за послане їм Світло світу — Христа Спасителя.

Інформацію про ранньохристиянські жанри можна віднайти насамперед у тогочасних писемних пам'ятках апостолів та апологетів. Також важливі свідчення про жанри богослужіння утрени збереглися і в творах язичницьких письменників того часу, зокрема, на рубежі I і II століть у листах віфінського проконсула Плінія Молодшого до імператора Траяна (98—117), де Пліній пише: «Вони (християни) стверджували, що вся їхня вина чи блуд полягали в тому, що вони, збираючись удосвіта в установлений день, оспівували, чергуючись, Христа як Бога та під присягою зобов'язувалися не злодійства чинити, а стримуватися від крадіжки, грабунку, перелюбу, недотримання слова, відмови видати довірене їм. Після чого вони звичайно розходились і сходилися знову для прийняття їжі, звичайної і невинної, але і це вони перестали робити після мого указу, згідно з твоїм розпорядженням, заборонити таємні спільноти» [Пор. Книга X. Переписка Плінія с Траяном. [92]

Ці Плінієві слова свідчать про існування у тогочасних християн двох богослужінь: ранішого і денного або вечірнього [119, ст. 49]. З цього повідомлення отримуємо інформацію про найдавніший тип утрени, і воно має

особливу ціність, оскільки не лише свідить про існування в ранньохристиянський період ранішнього богослужіння, але й виявляє його структуру. Християни, за словами Плінія, на цьому богослужінні співають хвалебні гимни Христу, що надалі стало квінтесенцією християнської утрени.

Важливо відзначити, що Пліній не конкретизує змісту славослов'я, яким християни прославляли Христа. Ймовірно, його основу складали старозавітні псалми, в яких мовиться про ранішню молитву (Пс. 62: « Боже мій, до тебе від досвіта я лину...») і біблійні пісні (пісня пророка Ісаї). Можна припускати, що в цьому контексті використовували й новозавітні, євангельські християнської гимни, оскільки вони у вигляді коротких славословлень присутні в євангельській книзі одкровенень апостола Йоана Богослова (I століття):

«Достойний ти Господи й Боже наш, прийняти славу і честь і силу, бо ти створив усе, і волею твоєю воно існує і створено» (Одкровення 4:11);

«Достойний ти взяти книгу і розкрити печаті її; бо ти був заколений, і викупив Богові кров'ю своєю – з кожного племені і язика і люду і народності... Достойний Агнець заколений прийняти силу і багатство і мудрість і кріп кість і честь і славу і благословення... Тому, хто сидить на престолі, і Агнцеві – благословення і честь і слава і влада на віки вічні...» (Одкровення 5, 9-10)»[132].

Один із найдавніших викладів утрени подано в документі «Заповіт Господа нашого Ісуса Христа». Час походження цієї пам'ятки точно не встановлений, Михайло Скабаланович відносить його до III століття [119], натомість Микола Успенський — до середини II століття [132]. Це збірка різних канонів, куди ввійшли тексти з III по V століття [28, с. 5], і вона містить структуру трьох найдавніших типів утрени. Перший з них, який служив єпископ, очевидно, відправляли з особливою урочистістю у воскресні дні. Другий тип у пам'ятці названо *Collaudatio quotidiana*, тобто повсякденним славослов'ям, і його в призначений час здійснювали в церквах пресвітери. Третій має назву *Утренья вдів*, які самі й провадили цю молитву.

Утреня першого типу складалася з двох частин: «передсвітанкової молитви» і «кінцевої молитви». Перша частина закінчувалась перед сходом сонця, а друга розпочиналась на світанку, коли сходило сонце. Передсвітанкова молитва складалася з трьох частин славослов'я, які виголошував єпископ, що супроводжувалося співом: «Тебе хвалим, Тебе благодарим, молимося Тобі, Боже наш». Після цього виконували псалми та чотири біблійні пісні, з яких одна — з книги Мойсея, одна — з книги Соломона, а дві — з пророків. Які саме псалми й пісні виконувалися, пам'ятка не вказує, натомість виявляє різноманітність виконання цих псалмів, зокрема, дитячим хором, чоловічим і жіночим ансамблем: «*Співають діти, дві діви, три диякони і три пресвітери*», — мовиться в пам'ятці [119].

Друга частина утрені також складалася з тричастинного славослов'я, що супроводжувалося співом, потім мовили молитву (припускаємо, що це було велике славослов'я), а далі читали священні книги. Після читання провадилося повчання і молитва — прототип нашої великої ектенії, а наприкінці відбувався відпуст.

Про щоденну утреню другого типу в пам'ятці вказано, що її «мовили пресвітери в церкві у призначений для цього час», проте з викладу чину видно, що у відправі брали участь і вірні. Пам'ятка не вказує, чи співали на цій утрені псалми та біблійні пісні, не згадується також і про дияконські виголоси. Проте важко уявити, щоби вся утреня складалася лише з однієї пресвітерської молитви, яка тривала 2-3 хвилини. Можна вважати, що цей тип утрені записаний як досвід закріплених молитовних імпровізацій, котрі мали місце у I столітті.

Третій із згаданих у «Заповіті» типів утрені призначався для вдовиць. У клирі тієї церкви, звідки походить документ, були жінки — клірики, які приймали хіротонію від єпископа і займали відповідне місце в єрархічній драбині: нижче від дияконів і вище від піддияконів, читців та дияконис. Можливо, що цей статус залишився в ранній Церкві від тих удовиць, які були ще при старозавітному Єрусалимському храмі й про одну з яких, Анну

Пророчицю, говорить апостол Лука (3: 36-38). Ця утренняя була подібною до повсякденної утрені й мала келійне значення, вдовиці могла відчитувати її у себе вдома.

На основі цих трьох типів утрені видно, що від середини II століття утренняя була загальноцерковною службою [119, с.90].

Важливими джерелами III століття, які дозволяють зрозуміти формування структури утрені, є також «Апостольське передання» Іполита Римського (†235) та «Апостольські постанови» Климента Римського (380).

Іполит Римський — церковний письменник і богослов, який жив на початку III століття. Він став більш відомим після відкриття «Філософуменів», а особливо після відкриття «Апостольського передання» на початку XX століття [119]. У переданні згадано молитовні часи, і їм присвячено 25-ту й особливо 35-ту глави, де опис домашньої ранкової молитви становить катехитичне повчання:

«Нехай диякони й священники зберуть людей у місці, яке вкаже їм єпископ. Особливо диякони не повинні опускати щоденні зібрання, за винятком хвороби, яка б їм перешкодила. І коли всі зберуться, вони повинні навчати всіх, хто буде на зібранні. Заохочувати їх, щоб у них стало звичаєм щоденно вранці та ввечері приходити до церкви і щоб в жодному разі не переставали це робити, а збиралися постійно» [126, ст. 33].

У 35-й главі «Апостольського передання» читаємо:

«Ви не повинні ставити потреби цього світу вище від Божого слова; збирайтеся щоденно зранку та ввечері, співаючи та молячися в Божому домі, зранку проказуючи псалом 62, а ввечері – псалом 140. І помолившись, нехай кожний іде до своєї праці, ...а коли всі вірні, чоловіки і жінки, прокинуться на світанку, перш ніж почати будь-яку роботу, нехай умиють свої руки і помоляться Богові, і лише після цього хай ідуть до праці. Але коли мало б бути повчання словом, кожний повинен надати цьому перевагу, пам'ятаючи про те, що сам Бог говорить устами того, хто повчає» [191].

Згідно з «Апостольським переданням», щоденне правило молитви окреслювалося так:

ранкова молитва;
 дев'ятий час;
 вечірня агапе;
 вечірня молитва;
 опівнічна молитва;
 молитва вдосвіта.

Отець Роберт Тафт у своїй книзі «Богослуження часослова на Сході й на Заході» [126, ст. 32] доводить, що тексти щодо ранкових зібрань були радше повчаннями, а не чином утрени. Також о. Тафт схиляється до думки, що «Апостольське передання», включно з третім, шостим та дев'ятим часами, логічно відображає ранню римську традицію III століття, і це дає нам таку молитовну практику:

Приватна молитва:

на світанку;
 третій, шостий, дев'ятий часи;
 перед сном;
 опівночі;
 вдосвіта.

Молитва у спільноті:

ранкове читання;
 вечірня агапе.

Важливим елементом цього богослужіння, який описав Іполит, є читання та пояснення Слова Божого. Ця практика утвердилась у свідомості Церкви і стала центром катедрального чину воскресної утрени, яка у своїх одинадцяти євангеліях образно являє повноту апостольського передання.

Ще одним джерелом, у якому знаходимо опис утрени, є пам'ятка, повна назва якої «*Постанови святих апостолів через Климента, єпископа і громадянина Римського*». Перші шість книг у заголовку мають назву «Вчення»

(διδασκαλία), а 7-ма і 8-ма книги названі саме «Постановами» (διαταγαί) і становлять окремий розділ. Останній припис вказує на використання «Постанов» лише в середовищі єпископату й кліру та на те, що їх не виголошували під час богослужінь. Можливо, саме цим пояснюється те, що «Апостольські постанови», на відміну від інших апостольських творів, не набули значного поширення в древності [6].

Наступним збереженим джерелом щодо ранішнього богослужіння — тепер уже в Олександрії — є трактат «Про дівицтво», авторство якого приписують Атанасієві Великому, славетному богослову, архієпископові Олександрії середини IV століття. Святий Атанасій належить до найкращих богословів періоду тринітарних суперечок і до письменників «золотого віку» святоотцівської доби [193].

Атанасій написав декілька трактатів на тему дівицтва, через що йому приписували й багато схожих творів, унаслідок чого й постає проблема автентичності авторства. Народився святець близько 293-298 року в Олександрії, згодом прийняв дияконські свячення. У 326 році, у зв'язку зі смертю єпископа Олександра, Атанасія поставили на його місце. Атанасієве життя не було легким, він зазнав кількох вигнань. Після останнього з них він остаточно оселився в Олександрії, де й провів решту життя. Помер Атанасій Великий у 373 році.

Завдяки твору «Про дівицтво» маємо інформацію про святкування утрени в Олександрії. Зокрема, у 20-й главі святець нагадує про важливість опівнічної молитви, «бо в цей час воскрес із мертвих Господь наш і оспівав Отця Свого» [110, с. 168]. Тому й нам звелено в цей час оспівувати Бога. Далі в тексті наводяться вказівки про читання Псалма 118, стиха 62: «Опівночі встав, щоб сповідуватись Тобі про долі правди Твоєї». Потім, після звершення молитви, читали весь 50-й псалом. Далі йде таке повчання:

«Псалмів же мов стільки, скільки можеш прочитати їх стоячи. Після [кожного] псалма звершуй молитву і колінопреклонення, зі сльозами визнаючи Господу гріхи свої. Після трьох псалмів мов «Алилуя». Якщо ж

разом із тобою перебувають [також інші] діви, то хай і вони співають псалми, і [таким чином] одна за одною звершуйте молитву».

Тож наявність 50-го псалма й наступні слова глави вказують на покаянний характер молитви. Тут уперше згадується почергове переплітання псалмів і пісень із пресвітерськими молитвами та трипсаломна структура утрени, яка була поширеною на Сході [91].

Щодо ранкової молитви, то св. Атанасій приписує перший стих 64-го псалма [110]. Структура опівнічної та утрени, згідно з Атанасієм, така:

Опівнічна:

- вступний вірш пс. 118.62
- псалом 50
- послідовна псалмодія «скільки витримаєш стоячи» (ділилася на трипсалм'я, котрі перепліталися з молитвами)

Утренья:

- на світанку: псалом 62
- коли зійде сонце: пісня трьох отроків і славослов'я.

Відомий дослідник Хуан Матеос, використовуючи метод порівняльної літургії, доходить висновку, що час між співом Псалма 62 і піснею трьох отроків могли заповнювати певні псалми — можливо, навіть хвалитні 148–150 [176].

Це богослужіння належить до мішаного типу, в якому до монашої псалмодії додавали елементи з міського катедрального богослуження.

Розглядаючи шлях формування утрени як богослужіння, слід виокремити постать видатного Отця Церкви – Василія Великого (+379 р.), який є світочем богопосвяченого життя і святим Христової Церкви. Роздавши більшу частину майна бідним, св. Василій організував групу людей, що прагнули чернечого служіння, у мальовничій місцевості на березі річки Іриси. Там вони проживали за строгим уставом. Своїм прикладом і проповіддю святитель Василій Великий сприяв духовному вдосконаленню християн і до нього приходило багато віруючих. Утворювалися чоловічі й жіночі монастирі, в яких Василій Великий

вводив мішану форму чернечого життя: молитва чергувалася з фізичною працею, при чому допускалися тільки такі ремесла, які не порушували духовної зібраності й простоти чернечого життя.

Святитель Василій Великий за своє коротке життя — всього 49 років — залишив нам велику богословську спадщину: дев'ять бесід на Шестиднев, 16 бесід на псалми, п'ять книг на захист православного вчення про Святу Трійцю, 24 бесіди на різні богословські теми, сім аскетичних трактатів, чернечі правила, подвижницький статут, дві книги про Хрещення, книгу про Святого Духа, кілька проповідей та 366 листів різним особам [72, с. 232.].

Святий Василій Великий наголошував на постійній молитві й у своєму «Слові про подвижництво» заохочував ченців до вдосконалення: «Окрасою ченця є постійна молитва, вдячність, покора перед усіма та відсутність зверхності» [20, с. 9]. Задку про ранішню молитву ми знаходимо в 41-му пункті Епітимії: «Якщо хтось встане з-за столу без дозволу архимандрита, то нехай перебуває в молитві аж до утрени» [20, с. 128].

Василій Великий запровадив вагомі літургійні нововедення і, спростовуючи критику, у листі до духовенства описує нічне чування, що завершується катедральною утреною [126, с. 46]. Він зазначає, що поперемінне співання псалмів сприяє кращому засвоюванню уривків зі Святого Письма, підсилюючи внутрішню увагу. А далі Василій повчає свою паству такими словами: «Таким чином провівши ніч у різних псалмоспівах, навперемін із молитвами, на світанку дня всі разом, єдиними серцем та устами, підносять до Господа псалом сповідання гріхів». Можемо подивляти таке прагнення св. Василя до самопожертви й бажання навчити свою паству правдивої та щирої молитви, заохотити людей до подвижництва заради осягнення духовної зрілості.

Розглядаючи подальше формування утрени як ранішнього богослужіння, не можна оминати увагою постать вселенського учителя св. Івана Золотоустого, одного із засновників Константинопольського патріархату, блискучого оратора й релігійного полеміста, проповідника східнохристиянської Церкви.

Іван народився 347 року в Антіохії, і його батьки також сповідували християнство. У віці 18 років, закінчивши світські студії, він приймає хрещення. Згодом Іван приймає чин читця. Після смерті батьків він вирішує остаточно порвати зі світським життям і постригається в монахи. Бажаючи ще більше наблизити душу до Бога, Іван провів близько шести років спершу пустельником, а потім живучи в печері, де упокорював тіло та безперестанно молився. Коли Іван повернувся до рідної Антіохії, єпископ Мелетій рукопоклав його в дияконський сан, а коли Іванові виповнилося 39 років, його було висвячено в пресвітери. 26 лютого 398 року патріарх Александрійський Феоділ у храмі Святої Софії в Царгороді висвятив Іванав сан архієпископа Константинопольського.

Творчий доробок Золотоустого налічує 13 томів. Біограф святця Паладій поділив його твори на гомілії (проповіді), розвідки (трактати) і листи [72].

У «Хрещальних катехизах» VIII, 17–18, записаних близько 390 року, св. Іван заохочує свою паству приходити до храму щоранку, для того щоб приносити Богові молитви, дякувати Йому за всі дари й ласки та просити Бога бути милостивим, захисником і помічником.

Розглядаючи творчість Золотоустого, а саме його коментар на Тимотея 2,1–4, о. Роберт Тафт стверджує, що святець говорить нам про намірення на кінець денного богослужіння та описує ранкову й вечірню молитву в IV столітті, яка ввібрала в себе прохання різних намірень [126, с.49].

Варто подати коментар святця на Псалом 62, який пов'язаній з ранішньою молитвою:

«Цей псалом надихає нас любов'ю до Бога, підносить душу, наповнює добротою... Погляньмо ж, чим він починається і чого саме навчає нас: “Боже мій, до тебе від досвіта ялину, запрагнула Тебе душа моя”– (Пс. 62, 1). Чи ти бачиш, як полум'яніє в цих словах душа? А де любов до Бога, звідти втікає всіляке зло; де згадують про Бога, там забувають про гріх і знищують лукавого...»

Читаючи такі глибокі коментарі, пересвідчуємося, що недарма Івана Антіохійського за його красномовство назвали Золотоустим.

У гомілії «Про незмінність пророків» 2.5. Іван Золотоустий знову говорить про денне прохання. Кажучи, що на служінні були присутні катехумени, він тим самим вказує, що це катедральна, а не монаша служба, а потім навчає, що ми маємо молитися за єпископа, за присутніх, за кожного, алемолитись як спільнота, бо спільнота дає силу. Однак катехумени не можуть молитися разом із рештою християнської спільноти, бо вони ще не є частиною того люду, який уже освячений [126 ст.49]. Золотоустий згадує також прохання за весь світ, за вселенську Церкву та за всіх єпископів. Цей перелік прохань має літургійний характер: ним завершувались християнські служби, включаючи літургію слова.

Розглянувши фрагменти творів великих мужів Церкви IV ст. Василя Великого й Івана Золотоустого, бачимо, що вони, хоча й не згадують про недільну утреню як таку, але коли говорять про псалмоспіви, то виокремлюють певні її загальні елементи, ставлячи їх за приклад у молитовному та духовному зростанні вірних Церкви.

Неоціненний матеріал про богослужіння Церкви кінця IV століття маємо з описів у «Паломництві по святих місцях» Етерії (Сільвії Аквінської) [119]. Єдиний рукопис цього подорожнього щоденника було знайдено в Римі в 1887 році [68]. Він складається з 87 аркушів, з яких останні 22 (тобто 44 сторінки) займає саме «Паломництво». Воно збереглося не повністю: не вистачає початку й кінця, через втрату чотирьох сторінок пропущено також дещо у середині [99].

Сільвія–Етерія була монахиною з Іспанії чи Південної Франції, яка між 381 і 384 рр. здійснила прощу до Святої Землі, ведучи щоденникові записи про все побачене для сестер, які залишилися вдома. Етерія дуже детально описує літургійні служби в Палестині, особливо в церкві Воскресіння в Єрусалимі, збудованій імператором Константином.

У 25/24–му розділі свого щоденника Етерія описує звичайний літургійний день у Єрусалимі.

Двері церкви Воскресіння відчинялися кожного дня з першими півнями. Люди, яких Етерія називає «monazontesetparthenae», тобто монахи й монахині, йдуть до церкви. Деякі миряни також йдуть із ними. Вони співають гимни та псалми до сходу сонця. Між цими гимнами й псалмами священники або диякони читають молитви.

На світанку єпископ та інші священники й диякони приходять до церкви і починають співати те, що Етерія називає «ранковими гимнами». Єпископ після цього молиться за різні церковні групи. Тоді люди підходять до нього один за одним, цілують його руку та йдуть до праці.

У середині дня люди приходять до церкви співати гимни та псалми. Тоді посилають по єпископа; він приходить до церкви, молиться за всіх, благословляє їх, після чого люди залишають храм.

Те саме відбувається і в третю годину.

У четверту годину вони мають вечірню.

Крім опису щоденних служб у церкві Воскресіння, Етерія подає нам також опис недільного богослужіння.

У неділю люди збираються на подвір'ї храму Воскресіння до співу півня. Етерія пише: «Там було так багато людей, як під час Пасхи». Люди чекають назовні церкви, співаючи гимни та псалми, читаючи молитви, так як з ними є також священники та диякони. Коли проспівав півень, єпископ заходить до храму, тоді всі двері відчиняються, люди заходять до церкви, там горить усе світло. Люди й священники співають три псалми та читають три молитви. Священик кадить у церкві. Єпископ підходить до дверей решітки, яка є перед гробом Ісуса. Він має Євангеліє і читає історію Господніх страстей та воскресіння. І коли починається це читання, всі здіймають такий крик і стогін, проливається стільки сліз, що навіть найнечутливіша людина не може не бути зворушеною до сліз, пригадуючи, що Господь перетерпів за нас стільки страждань.

Після прочитання уривка з Євангелія єпископ виходить, і його супроводжують під співи пісень до хреста, і весь народ іде за ним. Там знову співають один псалом і мовлять молитву. Після цього він благословляє вірних, і настає відпуст. Коли єпископ виходить, всі підходять до його руки. Тоді єпископ відходить до свого дому.

А монахи від цього моменту повертаються до церкви Воскресіння і до світанку співають псалми й антифони: і після кожного псалма й антифона мовлять молитву, тому що пресвітери й диякони щоденно по черзі чувають у Воскресінні з народом із мирян, як чоловіків, так і жінок. Хто хоче чувати до світанку, той залишається на місці, хто не хоче — повертається додому й підкріплюється сном.[119].

Тож недільні богослужіння розпочиналися на світанку з воскресних чувань. Ті, що приходили задалегідь, молили в притворі аж до відкриття базиліки.

Форма недільного чування, згідно з описом Етерії, є такою:

1. Три групи гимнів та псалмів з молитвами;
2. Ектенія;
3. Кадіння ладану;
4. Читання Євангелія.
5. Процесія до хреста зі співом.
6. Моління біля хреста: псалом і відповідна молитва.
7. Відпуст.

Усі ці елементи все ще містяться в наших сьгоднішніх службах.

Обряд, який ми бачило в «Апостольських конституціях» та в описі Етерії, належить до категорії «катедрального богослужіння». Про це зазначає й Етерія, кажучи, що в цих богослужіннях завжди використовуються відповідні псалми й антифони, залежно від пори доби і богослужіння. Усе відповідне, належне й доречне щодо того, що відбувається.

Отже, у другій половині IV ст. бачимо розквіт богослужбового життя. На той час уже сформувалося коло катедральних богослужінь за участю цілої

спільноти: єпископа, духовенства і мирян. Двома головними часами щоденної молитви були утрєня і вечірня, а до богослужінь входили такі елементи, як окремі псалми та гимни, підібрані залежно від часу й виконувані між респонсоріями та антифонами; обряди світла, кадила, процесії і прохальної ектенії [126, с. 58].

Наступною пам'яткою, яка містить інформацію про наповнення утрєнного богослужіння, є 7 книг під назвою «Апостольські конституції», написані в 380–400 роках поблизу Антіохії грецькою мовою [119]. У цій пам'ятці про вечірне та ранішнє богослужіння говориться в трьох місцях: у II книзі та в додатках до VII і VIII книг.

У додатках до VIII книги подається чин і навіть текст вечірнього й ранішнього богослужінь. Сама побудова одного і другого богослужіння однакова, але зміст, звичайно, різний, пристосований до часу дня. Так як кожен розділ «Конституцій» приписується комусь із 12 апостолів, то цей розділ займає в книзі останнє місце, і його приписують апостолові Якову, братові Господньому, верховному з пророчих (70) апостолів. Оскільки цей апостол за переданням був першим єпископом Єрусалимської церкви, то це богослужіння може свідчити про єрусалимське походження цього чину.

Утрєня «Апостольських конституцій», як про це вже говорилося, має такий самий порядок, як вечірня, і вони відрізняються тільки змістом молитов. Починається утрєня «ранішнім псалмом», можливо, що це був 62-й псалом. Дияконські виголоси на ній (просительна ектенія) пристосовані до ранку, а слова «ніч», «вечір» замінені на «ранок» і «день». Перша молитва єпископа за вірних (по виході оглашених) «Боже духів і всякої плоті» просить Бога, який створив сонце, місяць і зорі, милостиво споглянути на нас, прийняти ранішнє благодарення і сподобити вічного життя за вірність Йому. Друга молитва, головоприклонна, «Боже вірний і істинний» просить Бога, милостивого до багатьох, хто любить Його, щоб споглянув на тих, які схилили перед Ним свої голови, і благословив їх духовним благословенням, щоб вони в благочесті й правді сподобилися вічного життя [28, с.11].

Якщо порівняти цю утрєню з утрєнею із «Заповіту», єдиного докумєнта з повним чином добового богослужіння, який дійшов до нас із III століття, то можна дійти висновку, що цей чин богослужіння належав приблизно до тієї ж самої церкви. Однак треба звернути увагу, що цей чин майже повністю (якщо не враховувати початкового псалма) вказує на виключно священнослужительські молитви на богослужінні, як теперішній служебник. Неймовірно, щоб за всю вечірню та утрєню не співалася хоча б одна пісня, якщо такі пісні вже у II столітті (за Плінієм) і навіть в апостольських часах складали основну частину богослужіння. Малоімовірно й те, щоб на цїлій службі співався тільки один псалом, як і те, щоб на ній не було читання Святого Письма і повчання. Правильно буде розглядати утрєню з «Апостольських конституцій» як тільки частину ранішнього богослужіння, а точніше сказати — її кінець.

Ймовірно, що цей запис був викликаний необхідністю врегулювати питання прочитання в кінці утрєні молитов за оглашєнних і вірних. Середина III століття — це якраз той час, коли інститут оглашєнних досягає найвищого розвитку.

«На початку цього століття, — пише проф. Алмазов, — головне завдання церкви попередньої доби — її зовнішнє поширення — якщо й не було повністю завершене, то великою мірою вже було сповнене, а зовнішні і внутрішні обставини церкви примусили її звернути всі сили на устрій внутрішньої організації. У чому ж полягала ця організація? Говорячи просто, ця організація полягала в тому, що всі оглашенні за свого приготування до хрещєння були поділені на окремі групи: – спільнота оглашєнних була дуже великою і складалася з людей, що різнилися між собою віком, здібностями, освітою, часом вступання, наполегливістю у вивченні та засвоєнні істин, які їм викладали. Іншими словами, серед оглашєнних були малолітні, дорослі й старші, люди вчені і прості, неосвітченні і т. д. Для більшого успіху і порядку всі оглашенні були поділені на класи» [28, с.11].

Ця складна організаційна робота в середині Церкви, в інституті оглашєнних, не могла не зачепити самого богослужіння, до участі в якому, за

винятком таїнства Євхаристії, допускали й оглашених. Потрібно було врегулювати час присутності на тій самій утрени різних категорій цих людей, читання Церквою молитов за них і порядок відпусту їх із храму. Ця проблема якраз і розв'язується у VIII книзі «Конституцій», і тому тут немає вказівок на виголошення пісень і псалмів та великого славослов'я. Також не говориться про читання Святого Письма, бо ці всі елементи богослужіння вже достатньо стабілізувалися. Згадка про ранішній псалом, мабуть, має на меті уточнити той час, з якого мав починатися відпуст оглашених.

Новим у цій утрени, порівняно з утреною із «Заповіту», був окремий відпуст для цих категорій оглашених з особливим дияконським виголосом за них, який і послужив основою для майбутньої ектенії оглашених.

Таким чином, поява декількох категорій оглашених та, у зв'язку з цим, введення особливих молитов за них, а також поява особливих молитов відпусту вірних послужили авторові VIII книги «Апостольських конституцій» нагодою до запису певного чину утрени, а точніше — її кінця. Тож, говорячи про розвиток християнської утрени в III столітті, можна сказати, що її чин на той час зберігає загальну побудову, яка склалася в II столітті, але вдосконалює порядок відпусту оглашених.

Чин воскресної утрени репрезентує найдавнішу традицію богослужбової практики. Важливо, що структура утрени пройшла кілька етапів розвитку, що тісно пов'язало християнську символіку з образним світом старозавітніх юдеїв. Саме засвоєння та переосмислення давніх сакральних символів дозволило наповнити християнське богослужіння відлунням прадавніх культів. Тож детальне ознайомлення із непростими та багатозначенневими рядами піснеспівів утрени допоможе прослідкувати різні рівні трактування та формування чину.

Устав пісенного послідування укладався в Антіохіюта Єрусалимі, зокрема в храмі Воскресіння, про що свідить опис єрусалимських служб щоденнику Етерії. А процес усталення чину *послідування* відбувся в Константинополі, що засвідчує вже сама назва — Типікон Великої церкви Святої Софії в

Константинополі. Характерною особливістю цього богослужбового чину є відсутність дисциплінарної частини, що цілком зрозуміло, оскільки це устав не для монастиря, а для катедрального храму з його столичним становищем і церемоніалом. Як читаємо у поясненні Мансветова, цей храм був збудований на славу, включав в себе велику кількість духовенства, співаків, багату ризницю, а також вирізнявся торжественним наповненням патріаршого служіння і царських входів. Власне спів у цьому уставі відігравав важливу роль. Сам спів був антифонний і виконувався так званими крилосами. [74.]. А О. Лінгас подає структуру недільної утрени згідно уставу Святої Софії: збір у притворі храму, початкове благословення, ектенія, перша молитва утрени, перший антифон, мала ектенія, молитва утрени, перший антифон, мала ектенія, молитва утрени, другий антифон, мала ектенія, восьма молитва утрени, третій антифон, *вхід священника із трисвічником та людей до храму*, вхідне «Благословен вхід святих Твоїх», пісня трьох отроків, мала ектенія, пс. 50 із стихирами, мала ектенія, після хвалитних велике славослов'я, трисвяте, *вхід із Євангелією під спів воскресних тропарів до святилища*, прокімен, читання євангелія, ектенії, головоприклонна молитва, відпуст.

Автор зазначає, що «навіть при такому схематичному описі, є пряма подібність між службами пізньої традиції, тобто міською утреною та катедральною [LingasA. p. 69].

Наступна пам'ятка щодо єрусалимської утрени походить із VII століття. Це опис паломництва Йоана Мосха і Софронія до старця Ніла Синайського, в якому Софроній пише про богослужіння, що його звершував старець.

«Після трапези, — пише він, — почали правило (утреню), і по шести-псалм'ю сказали *Отче наш* і почали псалми. І коли прочитали першу статтю — п'ятдесят псалмів, старець почав *Отче наш* і п'ятдесят разів *Господи, помилуй*. І коли сіли, один із послушників прочитав соборне послання Якова. І вставши знову, почали другу статтю — п'ятдесят псалмів, після яких інший брат прочитав знову з тої ж самої книги соборне послання Петра. І вставши, почали третю статтю — наступних п'ятдесят псалмів, виконавши сто п'ятдесят

псалмів і промовивши *Отче наш і Господи, помилуй*. Сівши, старець дав мені книгу, і я прочитав соборне послання Йоана. І, вставши, почали співати пісні без тропарів. Ні після третьої пісні, ні після шостої не зробив междипсалмья тільки *Отче наш і Господи, помилуй*. І коли проказали хвалитні без тропарів, почав старець *Слава во вишніх Богу і Вірую*, після цього *Отче наш і триста разів Господи, помилуй*.

І авва додав: “Сине і Слове Божий, Ісусе Христе, Боже наш, помилуй нас, поможи і спаси душі наші...” — і ні в правилі після *Бог Господь*, ні на стихах псалмів воскресних сідальних, ні після “Всякоє диханіє”, ні після Славослов’я не спромовив “Воскресеніє Спасове ежє хвалим...”» [119].

З цього послання можемо побачити, що в утрени старця Ніла вже присутні такі жанри, як пісні Мойсея, *Бог Господь*, *Хваліте Господа з небес* і *Слава во вишніх Богу*. Також слід зауважити, що в утрени Ніла читання займають важливіше місце, аніж в описаній Етерією утрени, в якій широко використовуються пісні.

Софроній і Йоан зауважили, що навіть пісні Мойсея співалися «тихо... без тропарів». Між 3-ю і 6-ю піснями знову ж таки не було жодного вставного піснеспіву, а тільки читали *Отче наш і Господи, помилуй*. Навіть хвалитні псалми та Велике славослов’я читав сам авва Ніл. І ці особливості Нілової утрени так відрізняли її відзагальнопоширеного чину утрени, що Йоан і Софроній аж стали звинувачувати старця в цьому відступі від уставу:

«Як же ти не проказуєш на вечірні св. неділі ані на *Господи воззвах* тропарів, ані на *Світе тихий* тропаря, ані на *Сподоби Господи* тропаря, ані на каноні *Бог Господь*, ані на стихословіях псалмів катизм недільних, ані на піснях трьох отроків тропарів, ані на *Величит* (на Євангелії) *Всякоє диханіє*, ані на славословії *Воскресеніє Спасово?*»

Зауваження були слухні, бо ця утренья досить відрізнялася від загальноприйнятої. Однак було б неправильно ставити утренью авви Ніла в генетичний зв’язок із тією ж ерусалимською утренью, бо ці служби різного

походження. На це звернув увагу й сам подвижник, сказавши своїм співбесідникам:

«Спів і тропарі, про які ви говорите, не для монахів, а для мирських людей, для прикраси і слави соборної церкви. Бо для співу парафіяни збираються в церкві. А для монахів це не найкращий шлях, для нас краще преклоніння колін і покаянні сльози, пости і смирення з працею і різними стриманнями своєї людської немочі».

А потім додав, що причиною таких відступів від загального церковного уставу в його молитовному правилі є те, що він не має ніякого священного сану.

Ця розповідь дає нам уявлення відразу про три типи тодішнього богослужіння:

- 1) синайське пустельницьке – монаший Синай був духовним сином Єгипту;
- 2) палестинське монастирське богослужіння;
- 3) катедрально-парохіяльне богослужіння.

Доктор о. Василь Рудейко висловив гіпотезу щодо цілісності тексту цього документа й у порівняльній таблиці запропонував гіпотетичні структури цих трьох богослужінь, котрі походять із різних епох і можуть показати певний розвиток палестинської утрени [181]. Підставою цього твердження є сама дискусія між ігуменом і Нілом. Таблиця складається з трьох колонок, де в першій подано богослужіння Ніла Синайського, у другій колонці — елементи богослужіння, вказані ігуменом, а в третій – елементи катедрального богослужіння з відповіді старця Ніла.

Таблиця 1.1

Порівняння трьох структур утрени

Нілове богослужіння	Богослужіння Йоана і Софронія	Катедральне Богослужіння
Шестипсалм'я (?)	Шестипсалм'я (?)	Шестипсалм'я (?)
	<i>Бог Господь...</i>	<i>Бог Господь...</i>
Псалми 1-50 + <i>Отче</i>	<i>Славослов'я</i>	

<i>наш, Господи, помилуй,</i> читання	і воскресний сідальний	
Псалми 1-50 + <i>Отче наш, Господи, помилуй,</i> читання Петра	<i>Славослов'я</i> і воскресний сідальний	
Псалми 1-50 + <i>Отче наш, Господи, помилуй,</i> читання Йоана	<i>Славослов'я</i> і воскресний сідальний	
Біблійні пісні: 1-3, <i>Отче наш, Господи, помилуй,</i> 7-8, <i>Отче наш, Господи, помилуй</i>	<i>Пісня про трьох юнаків</i> з тропарями, <i>Величає</i> з тропарями	Пісня трьох отроків з тропарями
Хвалитні псалми (Пс. 148-150)	Всяке дихання (Пс. 150,1) з тропарями	(Пс. 150,1) з тропарями
Слава	Славослов'я і тропар <i>«Воскресіння Христове»</i>	Славослов'я і тропар <i>«Воскресіння Христове»</i>
Символ віри і <i>Отче наш, Господи, помилуй</i>		

Як зауважує о. Островський, у жодному з описів не згадується шестипсалм'я. Про його існування можна здогадуватися з присутності піснеспіву *Бог Господь*, котрий завершує цю структуру [91].

У першій колонці — описі структури Нілового богослужіння — бачимо майже всі елементи утрени, які (за винятком Символу віри) вказують нам на біблійний характер цього богослужіння. На думку представників такого типу побожності, не спів був суттю монастирського богослужіння. З таблиці видно, що структура катедрального богослужіння є доволі простою. Згодом воно доповнюється трьома стихослов'ями з їхніми сідальними.

Типик 1122 року має прямий зв'язок із богослужіннями Єрусалимської Церкви [119, с. 355]. В силу історичних подій (руйнування Єрусалима перським царем Хозроєм у 614 році та погром міста 1009 року) остаточно

припинилося самостійне існування патріаршого Святогробського типікона, на зміну йому прийшов єрусалимський монаший типікон. Прийнятий у практику всіх монастирів, він уже в XII столітті не лише набув поширення на теренах цілої Візантійської імперії, а й вийшов далеко поза її межі. Його дотримувались у Вірменії, Грузії, тобто на всьому православному Сході, і він дістав назву Єрусалимського типікона, або ж більш відому нам назву: Типікон обителі Преподобного отця нашого Сави Освященного в Єрусалимі [43, с. 213]. Та перш ніж розглядати особливості цього Типікона, слід коротко викласти історію виникнення лаври та життя святого Сави як її засновника.

Сава народився 439 року в Каппадокії. У восьмирічному віці пішов до кеновійного монастиря біля Кесарії. У 456 році Сава відвідує єрусалимські святині й залишається подвизатись у монастирі св. Пассаріона, згодом стає ченцем лаври Євтимія, а після смерті Євтимія йде в Йорданську пустелю де у 484 році заснував монастир, який пізніше отримав назву монастиря св. Сави. Перша церква в Савиному монастирі була печерною, і богослужіння відбувалися лише в суботу й неділю. Згодом монастир розростається до розмірів Лаври. Помер св. Сава у 532 році., залишивши після себе сформоване кеновійне та анахоретське монаше життя.

Повертаючись до типікону св. Сави, Дмитрієвський подає чин страсної та пасхальної седмиці. За словами автора, тут знаходимо важливий уривок уставу єрусалимської церкви [44.].

В описі богослужінь на Квітну неділю в типіконі зазначається, що всенічне бдіння цього дня відбувається «за чином бдіння у кожную неділю» [див там само, ст. 5], і тому цей документ є важливим джерелом для дослідження історії недільної утрени. Для унаочнення подаємо її структуру [там само, с.2–4]:

- 1) *Бог Господь* із тропарем
- 2) читання другої катими із сідальними
- 3) Синаксар
- 4) читання третьої катизми із сідальними

- 5) читання
- 6) поліелей із сідальним
- 7) читання
- 8) Непорочні, Ангельський собор та сідальний

І відразу приходить патріарх і починає з клиром співати канон, і вони (?) йдуть у Богородичну церкву спудеїв і співають там усе послідування до кінця, і відпуст за уставом.

- 9) канон
 - а) 1–3 пісня, іпакой та сідальний
 - в) 4–6 пісня, кондак та ікос

Патріарх входить із клиром у святий гріб, а диякони стоять перед гробом, і архидиякон виголошує ектенію.

Слідують три антифонні псалми. Слідує читання євангелія, після нього стихира та тропар «Воскресіння Христове». У цей час протоєрей з клиром залишаються в церкві й співають: «В ночах підніміть руки ваші до святині і благословіть Господа» (Пс. 133). Приходить патріарх, ві співають Псалом 50 і литію у церкві Воскресіння. Співці оточують гріб і співають решту три пісні канону. Патріарх залишає церкву до відпусту [44, с. 10].

- 10) 7–9 пісня
- 11) світильний
- 12) хвалитні зі стихирами
- 13) славослов'я

Як зазначає о. Островський, у цій структурі представлено два окремих богослужіння: звичайну святкову плестинську утренью і патріярше бдіння з читанням воскресного євангелія [91]. Єрусалимський типікон дає нам можливість привідкрити як оригінальні структури кожного з цих богослужінь, так і складну історію поєднання їх у структуру недільної утрені, подібної до сучасної.

Тож потрібно з'ясувати багато питань стосовно зв'язку між літургійним життям великих Церков і літургійним життям центрів монашества. Проблема

полягає в тому, що ми не певні, коли саме виникло монашество. Більшість оповідей про монаший рух починається з монахів Єгипту та праці св. Пахомія (290–346). Однак вірогідніше, що монаше життя виникає в багатьох різних місцях та в різний час. Цей рух зростав від бажання уникнути спокуси і жити досконалішим християнським життям. Таке бажання завжди існувало в Церкві ще з апостольських часів. Деякі з цих монахів пішли жити у віддалені від міст місця, щоб молитися та боротись із спокусами. Їхнє життя було особистим молитовним життям і частково життям розважань. Особливо вони розважали над псалмами.

Однак завжди були й такі люди, які, живучи в містах, теж намагалися присвятити своє життя молитві. Наприклад, з опису Етерії бачимо, що «monazontesetparthenae», тобто монахи й монахині, були присутні в Єрусалимі й брали активну участь у літургійному житті міста. Це міське монашество проводило багато часу в церкві й впливало на форму молитви та служби. Існування цих двох типів монашого життя пояснює, чому ми знаходимо документи, в яких монахи критикують співання гимнів у церкві, і в той самий час знаходимо документи, котрі показують монахів як великих гимнографів. Василь Рудейко в книжці «Часослов за канонами лаври святого отця нашого Сави» зазначає, що для розуміння молитовного життя монастирів св. Сави важливо мати на увазі, з одного боку, їхню прив'язаність до пустинницького життя, а з іншого — постійний зв'язок із єрусалимським храмом[105, ст. 20].

Єгипетська пустельна традиція зародилася в пустині, і її практикували без жодного прив'язання до світських церковних звичаїв. Пустельні монахи мали лише дві служби: одну наприкінці дня та іншу, що починалася при співі півня і тривала до світанку. Ці два послідування, без сумніву, постали з давнього приватного звичаю молитися зранку і ввечері, але з одним важливим нововведенням: монахи практикували ці молитви як спільотні.

Детальний опис цих послідувань, відомих як *De Institutis Coenobiorum* [174], залишив нам Йоан Касіян, який народився близько 360 року в Малій Скитії (сучасна Румунія) і ще молодим монахом виїхав у Єгипет. Тож, за

Касіяном, тривалість цих служб, що склалися з рецитуння псалмів, була дуже різною і залежала від смаку й витривалості тих, що брали в них участь. Виникали дискусії щодо встановлення означеної тривалості цих послідувань, але здається, що самі монахи не могли дійти згоди щодо розумної кількості псалмів для звичної відправи цих служб. Ревніші (чи, може, більш нерозсудливі) бажали збільшити тривалість псалмопінія, що для більшості було понад силу.

Розповідають історію, що одного дня, коли монахи сперечалися, скільки псалмів слід уживати на послідуванні, перш ніж вони дійшли якогось рішення, настав вечір. І оскільки прийшов час для вечірньої молитви, всі повернулися до церкви, щоб служити так, як було в них звичайно заведено. Тоді встав один монах і проказав одинадцять псалмів, вставляючи поміж них звичайні молитви, а вкінці проспівав дванадцятий псалом з «Алилуя». Після цього він зник. Отці погодилися, що це було божественне втручання, щоб покласти кінець їхній суперечці. Відтоді встановилася тривалість спільного послідування: дванадцять псалмів уночі та дванадцять увечері; кожне послідування закінчувалося двома читаннями, зі Старого та Нового Завітів, окрім неділі, коли обидва читання були з Нового Завіту.

Так Касіян намагається пояснити існування дванадцяти псалмів у єгипетському правилі псалмопінія, яке називають Правилем Ангела. Утім, незалежно від того, чи це пояснення є правдивим, чи легендарним, правило дванадцяти псалмів поширилося серед єгипетського монашества [174].

Припускають, що псалмів, які читали на цих єгипетських монаших відправах, не вибирали з огляду на їх зміст чи дух, і вони не мали зв'язку ні з часом, ні з видом служби. Псалми читали, правдоподібно, по порядку на утрені та вечірні. Псалмопініє виконував соліст, читаючи помалу й голосно. Монахи сиділи на підлозі або на малих стільцях, оскільки вони були ослаблені постом і подвигами, та розважали в серцях над прочитаними текстами. Наприкінці кожного псалма вони вставали й тихо молилися з піднятими руками. Так само тихо настоятель, а з ним і всі монахи, чинили доземний

поклін. В короткім часі настоятель голосно говорив молитву, підсумовуючи тиху молитву кожного з монахів. Згідно з Правилем Ангела, лише під час останнього псалма присутні відповідали співом «Алилуя» після кожного стиха.

З поданого опису довідуємося, що тоді існувало лише два щоденні богослужіння, одне вночі, ближче до ранку, й одне ввечері. Основу богослужінь становили 12 усталених псалмів, після кожного з них ішла особиста молитва, поклін і спільна молитва. Після завершального псалма, очевидно, «алилуйного», ішло «Слава Отцю»... і два читання Святого Письма. [126, с. 63] структурує ці два богослужіння так:

1. Псалмодія

Дванадцять псалмів із Псалтиря в такому порядку:

Сидячи: протопсалт встає і послідовно, не зупиняючись, молиться псалом.

Стоячи: особиста молитва з піднесеними руками.

Поклоняючись: безнастанна молитва.

Стоячи: особиста молитва з піднесеними руками.

Спільна молитва, яку очолює провідник.

12-й псалом – алилуйний.

На завершення – «Слава Отцю»...

2. Читання

Два читання з Біблії:

Будні: читання Старого Завіту.

Читання Нового Завіту.

Субота, неділя і Вкликодній час:

Послання чи Діяння Апостолів.

Євангеліє.

Тож молитва передбачалася лише двічі на день: зі сходом сонця і після вечері, в дев'ятий час (третья година дня), перед відпочинком. Далі Касіян

пояснює, чому монахи мали лише два спільні богослужіння, без «малих часів», які були в катедральних богослужіннях:

«Вони-бо неустанно в келіях так виконують ручну працю, що не втрачають з пам'яті псалмів і наколи не припиняють роздумів над Святим Письмом. Поєднуючи таким чином з ручною працею молитви, вони весь день проводять як одне богослужіння. Ми ж для звершень богослужінь збираємось у визначені години. Тому, крім вечірніх і нічних зібрань, у них вдень не буває спільного богослужіння».

Тож завдяки тому, що прп. Йоан Касіян подає повну картину єгипетського монашого богослужіння свого часу та весь його чин, ми знаємо, що чернеча утрєня на ранніх порах свого існування відрізнялася від співаної насамперед тим, що в ній, поряд із псалмами і біблійними піснями, значне місце займало читання священних книг.

Говорячи про подальше формування монашої утрєні, варто згадати св. Теодора Студита, який жив на зламі VIII – IX століть. Його ім'я відоме у християнському світі передусім через типікон, тобто чернечий устав. В основу уставу Теодорового уставу покладено порядок спільнотного життя монахів св. Василя Великого, бо, будучи монахом Саккудіонського монастиря у Віфінії, Теодор зміг випробувати його на власному досвіді та засвоїти [74, с.152]. Сама назва Студитського уставу походить від місці, де його використовували на практиці, – константинопольського монастиря побудованого патрицієм Студієм ще у V столітті, за імператора Лева Великого, для так званих «Невсипущих» монахів. У 798 році, на прохання патріарха Тарасія та імператриці Ірини, св. Теодор Студит, який був прихильником іконопочитання, перейшов із частиною братії із свого монастиря Сакудіону у запустілу до того часу Студієву обитель.

Святий Теодор упроваджує в життя ченців новий статут, і це призвело до того, що з часом монастир перейняв більш строгу практику. Ці вимоги лягли в основу типікона. Як зазначає відомий російський літургіст проф. І. Карабінов, ці правила, остаточно опрацьовані й записані учнями св. Теодора під назвою

«Начертания порядка Студийской обители», дійшлив до нас у трьох редакціях [55].

Найдавніша з них – це типікон Алексія Патріярха Константинополя, для монастиря Успення Божої Матері, який датується 1034 роком [119, ст. 360] Дійшов до нашого часу тільки в словянських перекладах і рукописах XI – XV ст., нажаль грецький оригінал не зберігся. Цей типікон цінний для нас тим, що в ньому видно процес взаємовпливу та поєднання трьох традицій, а саме: студійської, саваїтської та традиції Великої Церкви. Відповідно до традиції Константинополя, недільна утрєня студитів мало чим відрізнялась від святкової утрєні. Із дослідження Девіда Петраса о. Т. Островський у своїй магістерській роботі [91, ст. 41] реконструював таку структуру недільної утрєні у студійсько-алексїївському уставі:

- 1 Виголос: Слава Святій єдиносущній Тройці...
- 2 Шестипсалмя
- 3 Бог Господь
- 4 Дві катизми
- 5 Читання євангелія:
 - Степенні антифони
 - Прокімен
 - Всяке дихання
 - Євангеліє
 - В підіймайте руки ваші... (пс. 133, 2)
 - Воскрєсіння Христовє бачивши
 - Псалом 50
6. Канон:
 - після третьої пісні сідальний
 - після шостої кондак або сідальний
7. Ексапостолярій: Свят Господь Бог наш (пс.98, 9)
8. Хвалитні з стихирами
9. Славаслов'я
10. Просительна ектенія
11. На стиховні завжди три стихири

12.Тропар

13.Сугуба ектенія

14.Відпуст або перший час

З цієї структури можемо побачити, що недільна утрєня вже усталила певну традицію поєднання палестинської утрєні з патріаршим бдінням і читанням Євангелія.

Тривалий обмін богослужбовими впливами, між Єрусалимом і Константинополем, спонукав до обміну літургійними текстами та обрядами кафедральної та монашої традиції. Чернеча перемога над іконоборством дала монашеству Візантії перевагу над білим духовенством, яке мусіло миритись із запровадженням монастирського обряду. Характерними для того часу стали занепадання студійського спільножительства й піднесення афонського монашества. Хрестові походи, які значно ослабили імперію, зумовили зростання престижу й авторитету Церкви, велику роль у чому відіграли монастирі гори Афон. Саме тамтешнє чернецтво відмовилося від суворого кеновійного устрою студійських обителєй, запровадивши в себе не такі строгі порядки саваїтського чернецтва. Так у богослужіння студійських монастирів почали проникати саваїтські впливи. В. Рудейко пише, що в цей час уже склалася певний «гібридний» тип богослужіння. Отже, в XI столітті відбулася друга реформа богослужбового життя Візантії, і її здійснили монахи св. Сави [[102, с. 77] Цей реформований обряд отримала назву «новосаваїтський синтез». Уперше ввів це поняття в літургіологію Р. Тафт. Він пише: «Я називаю це явище “неосаваїтським синтезом”, щоб відрізнити його від студійського обряду, який також був синтезом, тільки ранішим, саваїтських елементів із константинопольським обрядом»[127, с.110].

Проф. Тафт зазначає, що першим, хто описав цей процес, був Никон Черногорець (бл. 1025–1088), монах із монастиря Богородиці, що на Чорній Горі в Сирії [127]. Тут слід зауважити, що саме цей монах ввів поняття «Типікон», даючи цим назву для нових монастирських уставів. А завдяки ісихасту Філотееві Коккіну новосаваїтські обряди набули значного

поширення. Будучи ігуменом Великої лаври на горі Афон, він уклав два устави, які по сьогодні є поясненням для богослужінь візантійського обряду, а саме: устав священнослужителя для богослужіння та устав Божественної Літургії для Євхаристії [127]. Описуючи новосавайтський обряд, о. Тафт стверджує, що він не тільки відображає перемогу ісихастського монашества над міським студійським варіантом богослужіння, а й стає обрядом усього православного світу. Новосавайтський чин, що був остаточно сформований перед XVI століттям у монастирях гори Афон, став поширеним у «візантійському» світі через друковані видання, перші з яких з'явилися завдяки старанням римських архиєреїв і венеційських друкарів. Структура богослужінь цього уставу в загальних рисах відповідає сучасному способу звершення окремих служб у Церквах візантійської традиції, що зафіксовані в типіконах і літургійних книгах відповідних Церков.

Отже, цикл утрени пройшов тривалий етап не лише формування, але й богословського осмислення. Розвиток літургійного бачення ранішнього обряду, утвердження символіки Христа як образів сонця, світла та просвітлення поступово поглиблювало змістовне наповнення обряду та збагачувало його репертуар.

1.2. Утрени у літургійному житті Української Церкви.

Вагомим свідченням для усвідомлення значимості християнського обряду є його поширення в межах величезного європейського ареалу, що сприяло не лише символічному об'єднанню різних народів, але й визначило утвердження християнських цінностей, які в майбутньому заклали підвалини активного культурного зростання. На основі глибокої змістовності ігуманістичної складової євангельського віровчення поставав міцний фундамент для розвитку майбутніх націй та їх культурного самовираження. І в цьому контексті важливу роль відіграв зміст літургійного обряду, який поширювався насамперед завдяки чисельним піснеспівам, читанням, молитвам, в самому наповненні богослужбових послідувань. Тож не випадково саме християнський

обряд було адаптовано молодією київською державою і визнано офіційною релігією.

1.2.1. Практика утрени у києворуський і бароковий періоди

Прийняття християнства відчутно вплинуло на подальший розвиток молодієї київської держави, що проявилось у різних напрямках: у зміцненні державності, поширенні писемності, створенні визначних літературних пам'яток тощо. Як зазначає Ігор Шевченко, культура молодієї київської держави, стимульована Візантією, розвивалася з дивовижною швидкістю. Про міру цього впливу найпоказовіше свідчить літературна мова і письменство, зокрема, церковнослов'янська мова, що стала інструментом для перекладів з грецької. Володіння власною слов'янською літературною мовою, також і географічна віддаленість Києва від Царгорода, сприяло стрімкому зростанню національної літератури [145, с.61]. Важливу роль у цьому процесі відіграв величезний корпус візантійської гимнографії, отриманий слов'янськими народами у перекладах. У такий спосіб Русь–Україна отримала доступ до вишуканих зразків високої поезії, оскільки авторами богослужбових текстів були видатні візантійські гимнографи, мелурги та поети–мелодоси — св. Йоан Златоустий і Єфрем Сирич, Роман Сладкопівець і Андрей Критський, Йоан Дамаскин і Козьма Маюмський та багато ін.[69].

Поширення нових грецьких впливів відбувалося в різний спосіб, зокрема, завдяки просвітництву церковних ієрархів, монаших спільнот, а також завдяки світським особам, що належали до дворів державних правителів [145, с. 24].

Важливу роль у поширенні нових форм культури відіграв княжий двір за правління князів Володимира Великого і Ярослава Мудрого. В цей період Русь досягла особливого культурного розквіту. Ярослав Володимирович, що спорудив Золоті ворота в Києві та собор Святої Софії, (офіційна дата його заснування – 1037 рік, однак, на думку. Сергій Кримський, це, швидше за все, дата освячення храму) [65, с. 28]. цим самим прагнув утвердити міць своєї

влади та велич держави і її столиці рівноправної Константинополю та Єрусалиму

Крім зведення цих знакових для Русі споруд, велика роль князя Ярослава Мудрого в культурному розвитку руської держави пов'язана також із заснуванням системи шкіл по всій державі, створенням потужного центру з перекладу й переписування книг при Софії Київській. Як зауважує Галина Ковальчук, на Русі в XI–XII століттях було створено, без сумніву, значну кількість рукописних книг. Ці книги можна поділити на оригінальні, тобто створені на Русі, і перекладні (з грецької мови). Також їх можна умовно поділити на такі групи: літургійна література (для відправлення богослужб у церквах); література релігійного змісту для читання (т. зв. «четьї книги»); світська література нерелігійного змісту (збірники законів, літописи, художня література)[194, с. 27].

За часів Ярослава Мудрого, у 1051 р., вперше було обрано митрополита з руських священиків — Іларіона, який вирізнявся чудовою освітою, був блискучим духовним пастирем і проповідником. Він є автором твору «Слово про Закон і Благодать», який засвідчив не тільки утвердження державної Русі, але й високий духовний і книжний рівень країни. Саме Іларіона вважаємо одним із перших національних мислителів, чия творчість заклала підвалини розвитку української філософської думки.

За правління Ярослава Мудрого монах Антоній, родом із Любеча, заснував Києво-Печерську лавру, один із перших монастирів на Русі, а співзасновником Печерського монастиря став Феодосій, один із перших учнів Антонія. Монастир досить швидко перетворився на один із провідних культурно-просвітницьких центрів Русі. В майбутньому при Лаврі буде засновано друкарню, яка стане провідним центром книговидання в Україні, а першою надрукованою книгою стане збірка щоденних молитов — «Часослов» (1616). Про цю друкарню писав відомий сирієць Павло Алеппський, який подорожував Україною і відвідав Київ у 1653 р.: «Біля великої церкви є гарний знаменитий друкарський будинок, що служить цій

країні. З нього виходять усі їхні церковні книги чудового друку, різного вигляду й кольору, а також малюнки на великих аркушах, визначні в тій країні речі, ікони святих, вчені трактати та інше»[5, с. 148].

Щоби зберегти свою релігійну, культурну й етнічну самобутність, українці-русини почали освоювати наймогутнішу зброю загальноєвропейської релігійно-ідеологічної війни ранньомодерної доби — друкарський верстат [38, с. 16]. Завдяки діяльності печерських богословів та інших відомих київських учених, які гуртувалися при друкарні, Києво–Печерська лавра відігравала роль провідного культурно-освітнього осередку українських земель і важливого центру міжнародного спілкування [54, с.154]. Тож не випадково Лавра найбільше спричинилась і до розвитку церковного співу, про що збереглися окремі свідчення.

Відомий дослідник церковного співу І. Гарднер згадує про доместика Стефана, який міг бути також учителем співаків. [31]. Знаємо також і про Григорія, творця канонів [51, с 152]. Як пише Юрій Ясіновський, вихованці Лаври і їхня творча спадщина були відомі далеко за межами рідної землі й інспірували розвиток церковного співу на Балканах, у Молдаво–Волощині та Афоні [158]. Мирослав Антонович зауважує, що в Печерській лаврі в Києві монахи співали напам'ять навіть надзвичайно складні літургійні твори [10, с. 220].

Окрім Печерського, великий авторитет мали й інші київські монастирі: Михайлівський «Золотоверхий», Софійський, Видубицький, Кирилівський, Флора і Лавра, Межигірський Святого Спаса, Гнилецький Пречистенський. З монастирів Волині найбільшим і найавторитетнішим був Жидичинський Свято-Миколаївський монастир, а на Поділлі — Бакотський печерний монастир. На теренах Галичини активно діяв Унівський монастир, на Закарпатті — Грушівський. Саме монастирі виховували основний кадровий потенціал для церковного співу: співаків, уставників, протопсалтів, регентів, а також і композиторів.

У Львові вже від XIII століття активну просвітницьку діяльність вів Свято-Онуфріївський монастир, заснований, як припускають, князем Левом на честь свого небесного покровителя. Впродовж наступних століть Свято-Онуфріївський монастир був тісно пов'язаний з українською міщанською громадою, а в 1589 р. перейшов під опіку Ставропігійського братства. У 90-х рр. XIII ст. засновано Святоюрський монастир [49].

У релігійній практиці від самого початку своєї діяльності руські монастирі орієнтувалися на візантійське чернецтво, також величезний вплив на формування засад монастирського життя справили монастирі Греції, особливо Афону. Звідти переймалася внутрішня монастирська структура, устави і побут ченців. Монастирські устави формувалися на зразок візантійських канонів, серед яких велику роль відіграв Студитський устав [190], який потрапив на територію Русі разом із прийняттям християнства. Згодом, йому на зміну прийшов новосаваїтський типікон Філотея, який до кінця XIV ст. був двічі перекладений на слов'янську мову, і опубліковано у Венеції. Саме цей устав набув значного поширення, що й стало завершальним етапом формування візантійського обряду, яким ми його знаємо [126].

За тривалий час богослужбового життя в Україні з'являються інші типікони, зокрема почаївський 1766 р., перемишльський Я. Досковського (видання 1852, 1870, 1903), ужгородський (1890, 1901), а також і анонімні рукописні типікони [195].

Основне призначення типіконів полягає в упорядкуванні структури богослужбових послідувань, зокрема літургійних жанрів. Тому впровадження уставів тісно пов'язане з півчим контекстом богослужінь, що спричинилося до створення літургійних збірників уже в Княжу добу. Книги цієї доби М. Антонович поділяє на дві групи, відповідно до використання типів нотації. До першої групи належать стихирарі, ірмолої, мінеї та тріоди, які використовували знаменну нотацію, споріднену з візантійською невменною але також із деякими власними оригінальними рисами. Друга група півчих

церковних книг – кондакарі, які використовували інший тип невменного письма – кондакарну нотацію [10, с. 222].

Якщо ж говорити про типи літургійних збірників, то основний перелік церковних книг, які збереглися від Княжої доби до нашого часу, містить: октоїх, часослов, стихирар, ірмолой, кондакар, тріоді та мінеї, до складу яких частково входили піснеспіви утрени.

Найдавнішою і найпоширенішою нотованою книгою Княжої доби були мінеї, загальні і помісячні. Повний комплект, який складав 12 місяців, поступово отримав різні варіанти: служебні на щодень; празничні, в яких відображено вибрані служби повного церковного року, четві–мінеї для читання.

До нашого часу збереглося три найдавніші слов'янські мінеї з тета-нотацією: дві празничні – Дубровського (уривок) та Ільїна книга, а також Путятина мінея за травень XI ст. На жаль, від Києворуської доби не збереглося повних комплектів нотованих міней. Ю. Ясіновський у статті «Кулизьміні нотовані пам'ятки княжої доби» пише, що саме нотовані мінеї з фрагментарною тета-нотацією є найдавнішими нотованими книгами на Русі, а далі вказує, що наявність слов'янських та руських доповнень, які трапляються в мінеях, свідчить про сприйняття візантійської гимнографії та пристосування її до місцевих умов. У мінеї присутня служба на Успіння князя Володимира, у листопадовій мінеї 1096 року є пам'ять про папу римського Климента, який помер у кримському Херсонесі в 102 році й став шанованим у Київській Церкві святим [155].

Наступною нотованою гимнографічною книгою Княжої доби є стихирар. Учені припускають, що стихирар як окрема літургійна книга сформувалася в IX солітті [183, с.177]. Стихирарі також нотовані невменною нотацією. Назва збірника походить від однойменного основного жанру збірника – стихири. Жанр *стихира* визначається як «хвалебна подячна пісня» з елементами розповіді про події чи подвиги святого, іноді вирізняється драматургічними

рисами, з елементами монологу або діалогом персонажів. Святі Отці часто називали стихирі повчальними книгами Старого Завіту.

Літургійна практика поділяє стихирі на п'ять основних груп. Першу складають стихирі на *Усе, що живе* на утрени та *Господи воззвах* на вечірні, другу групу складають стихирі на стиховні. Наступною є група вечірніх литійних стихир, а у воскресні та празничні дні на утрени виконуються хвалитні стихирі. Існують також декотрі стихирі, які в богослужінні стоять окремо в текстах богослужіння. Такою є, наприклад, стихира по 50-му псалмі на поліелейній утрени після Євангелія.

Стихирар обіймає три групи співів - мінеї, тріоди, октоїха. Також тут містяться і тропарі та світильні. Зазвичай ці книги містять самогласні стихирі, і пізніше ці піснеспіви увійшли до нотолінійних ірмологіонів. Вивчаючи давні стихирарі в широкому часовому діапазоні, Наталія Серьогіна доходить висновку, що ці богослужбові книги поступово наповнювалися також службами та гимнами на честь руських святих [166]. Тож, у певний спосіб, стихирар був збірником, який змінювався відповідно до розвитку богослужбового чину української Церкви.

Найбільш знаним літургійним збірником Київської держави був кондакар, основну якого складав жанр кондака. Кондак є одним із найстарших жанрів християнського обряду, його виконання у візантійському богослужінні відзначалося особливо вишуканим мелізматичним стилем виконання. Ця практика перейшла і до Київської Русі, тому на основі кондакарного співу виникає особливий тип нотації – кондакарна. Особливу увагу присвятив історії давніх руських кондакарів Мирослав Антонович, який на основі структури й складу цих книг зробив дуже важливе узагальнення: він вважав кондакарі попередниками українських нотолінійних ірмолоїв [164]. На жаль, давньоруські кондаки поки що неможливо мелодично відтворити, оскільки дотепер не вдається розшифрувати кондакарну нотацію, хоч існують спроби її приблизної транскрипції через зіставлення із середньовізантійськими грецькими рукописами. [31].

Відзначимо, що давньоруський кондакар відчутно споріднений з візантійськими джерелами [оскільки він виник у літургійній практиці Візантії і Київ намагався перейняти манери богослужіння Константинополя [122, с. 106–107]. У давньоруських кондакарях Б. Жулковський віднайшов дві пам'яті святих, яким належить виконувати на утрені по два кондаки:

1) святителю Миколаю Мир-Лікійському, 6 / 19 грудня: «Въ Мърѣхъ святый» (3-го гласу, подобен «Дѣваѡ дньсь») та «Свѣтлымъ житиемъ» (2-го гласу, самогласен) – у Типографському октоїхові

2) перенесенню мощей Йоана Золотоустого, 27 січня / 9 лютого: «Възвеселисѡ тайно» (1-го гласу, подобен «Егда приидеши Боже») і «Злата чистаго ти языка словеса» (1-го гласу, самогласен) – в Успенському октоїху [45, с. 57]. Важливе місце в давньоруській літургійній практиці займав ірмологіон, який містив ірмоси канонів, укладені за осмогласною системою. Ірмологіон повного складу містив близько 1050 ірмосів. З Княжої доби збереглися три нотовані ірмологіони, всі вони датуються кінцем XII – початком XIII ст. [156, с.83].

Тріодь — наступна книга, яка дійшла до нашого часу. Вона відображає особливий період літургійного життя Церкви – Великий піст і Пятдесятницю, що стало причиною поділу тріоді на Посну і Цвітну. Поява Тріоді як збірника гимнів була зумовлена потребою впорядкування жанрового репертуару зазначеного періоду, в цьому її доповнювали піснеспіви з уже згаданих вище півчих книг. З репертуару ірмологіона, стихираря та Кондакаря було вибрано відповідні піснеспіви рухомих празників для Великопостного періоду та Пятидесятниці. Досліджуючи тріоді, Юрій Ясіновський пише, що ці книги містили й такі жанри, як стихири на *Господи воззвах* (вечірня), *на хваліте* (утреня). Також на утрені і вечірні перед читанням паремій виписувались прокімени. А в будні дні на утрені перед каноном були сідальні з мученичними та богородичними [156, с. 72].

Переклад тріоди на церковнослов'янську мову (приблизно до 916 року) пов'язують з іменем Климента Охридського [82].

Символічним підсумком рукописного втілення структури християнського обряду є часослов, основу якого становлять форми щоденних богослужінь та усталені служби, такі як вечірня, утрєня та інші, а також піснєспіви змінних частини (стихири, тропарі, канон, кондаки, богородичні, прокімени).

Особливою книгою, яка містить найдокладнішу інформацію про склад утрєні, є октоїх, або осмогласник. Ця книга містить піснєспіви рухомих служб тижневого циклу вечірні, утрєні та літургії. Церковні передання зазначають два етапи формування октоїха: палестинський і константинопольський. Перший пов'язаний з іменем Йоана Дамаскина, якому приписують систематизацію піснєспівів восьми гласів на воскресні дні — вечірні, утрєні та Літургії воскресної служби. Другий етап охоплює часи діяльності знаменитого візантійського поета IX століття Йосифа Гимнографа († 830). Згідно з переказами, Йосиф разом із Феофаном († після 843) доповнив Воскресний октоїх св. Йоана Дамаскина піснєспівами на решту будніх днів тижня (седмиці) й об'єднав їх у єдину книгу, яка отримала назву Великий октоїх, або Паракліт [178.].

Уже у візантійському октоїху сформувалися такі цикли осмогласних піснєспівів, до яких входять і піснєспіви утрєні:

- воскресні стихири — anastasima,
- стихири на стиховних — apostixon і alfabhton,
- степенні-антифони — anabaumoi-antifonon,
- ексапостіларії (світільні)— ezaposteilaria,
- стихири євангельські — evyina,
- хрестобогородичні — stavrotheotokion.

Перекладачами октоїха–осмогласника на церковнослов'янську мову називають святих Кирила і Методія, а оскільки текст і музика у візантійському богослужінні не відокремлювалися, дослідники вважають, що на слов'янських землях одночасно поширювалися і співочі візантійський форми [180].

До нашого часу збереглося лише два давньоруські з нотними знаками. Ці книги були популярними на Русі, і дивно що октоїхів збереглося так мало. Причину цього явища пояснив М. Розов. На його думку, це може бути зумовлене саме великою популярністю і частим уживанням цих книг, зокрема в навчальній практиці, що призводило до їх швидкого зношення [100].

Очевидно, що в перелічених вище літургійних збірниках знаходилися й піснеспіви утрени – як тексти усієї служби чи як її окремі молитви й піснеспіви.

Найповніше цю службу мав би представляти служебник. Однак до нашого часу цей збірник, через часте використання, дійшов лише в близько десяти списках, і навіть ті, що збереглися, у більшості є неповними. Тож лише один кодекс доніс до нашого часу виокремлений чин утрени. Це пергаментний Служебник XII ст., доповнений аркушами XIV ст. (РПБ, Основное собр., Q.п. I.67, арк. 39–46 зв.; Сводный каталог, с. 368–3698, № 479). Цей літургійний збірник має для нас велике значення, оскільки засвідчує, що вже в найдавніших служебниках чин утрени виокремлювався в самостійний розділ. В іншому Служебнику XII ст. збереглися тільки степенні антифони (РНБ, Соф. 525, арк. 6–6 зв.; Сводный каталог, с. 282–282, № 314).

Виразніше зафіксований репертуар окремих піснеспівів утрени в октоїхах. Передовсім це змінні гласові піснеспіви: степенні антифони, «Бог Господь» з воскресними тропарями, канони (ірмоси, тропарі). Важливим є те, що серед октоїхів збереглося декілька нотованих рукописів (кулизмяні чи знаменні). Найповнішим з них є Типографський октоїх/параклітик другої половини XII ст. (РГАДА, Тип. 80; Сводный каталог, с. 175, № 160), спеціальне дослідження якого недавно опублікувала Ірина Лозова [73]. Зі служби воскресної утрени він містить три канони – воскресний, богородичний і хрестобогородичний

Дуже цінним є Віденський октоїх (інша назва — кодекс Ганкенштайна), який походить із Галичини. Кодекс зберігається в Австрійській національній бібліотеці у Відні під шифром cod. slav. 37. Назва «октоїх» для цього рукопису є досить умовною, бо збірник, окрім жанрів октоїха воскреслого

октоїха, містить також піснеспіви Празничної мінеї (пізніша назва — Амфологійон). Цей збірник уперше докладно описали українські науковці Степан Смаль–Стоцький [182], та Кость Кисілевський [Кисілівський]. У наш час його дослідив Крістіан Ганнік [166] а проф. Герхард Біркфельнер опублікував частину текстів [167] (у двох томах, через передчасну смерть науковця інші два томи залишилися невиданими). Тут містяться вибрані піснеспіви воскресної утрени : сідальні, степенні антифони, канони (ірмоси з тропарями) та стихири.

Варто нагадати також, що про сідальні воскресних ірмосів канонів писав відомий славіст Ватрослав Ягіч у своїй відомій праці про найдавніші служебні мінеї [154].

Перший друкований кириличний октоїх видано в Кракові. Як зауважує Ярослав Ісаєвич, східнослов'янська кирилична друкарня була заснована в столиці й найбільшому економічному центрі тогочасного Польського королівства — Кракові, де в той час мешкало багато українців і білорусів. Саме тут наприкінці XV ст. вийшли перші чотири книжки, надруковані кирилицею церковнослов'янською мовою. Дві з них — часослов і осмогласник (тобто октоїх) — мають позначення про закінчення їх друку в Кракові 1491 року міщанином-німцем Швайпольтом Фіолем [48].

Про цей октоїх згадав у 1619-1621 роках архимандрит Києво-Печерської лаври Захарія Копистенський на сторінках свого рукописного полемічного твору «Палінодії», а в 1876 році про цей стародрук докладно писав Яків Головацький, використовуючи факсимільні копії [89].

Краківський октоїх містить воскресні служби на вісім гласів, воскресні тропарі, а також воскресні євангельські читання. В Україні перший ненотований октоїх був виданий 1604 року в друкарні Дерманського Свято-Троїцького монастиря. (Дерманський монастир, який у першій половині XV ст. заснував князь Василь Федорович Острозький, був значним осередком книжкової справи). До виходу у світ октоїх допомагав готувати знавець греко-візантійської книжності Йов Княгиницький, колишній випускник слов'яно-

греко-латинської Острозької академії, засновник Манявського скиту — одного з найбільших осередків церковного співу в Україні [85]. Книга вийшла з передмовою, написаною двома мовами — церковно-слов'янською та українською, а також з післямовою, автором якої був управитель Дерманської друкарні Дем'ян Наливайко. Дерманський октоїх містить тексти співів на кожен день тижня, впорядковані згідно з осмогласною системою. Подаємо зразок Воскресної служби 1 гласу:

Шестипсалміє, «Бог Господь», воскресний тропар з богородичним, сідальна на 1 стихологію з Богородичним, сідальна на 2 стихологію з богородичним, блаженні непорочні (псалом 118), іпакой, 1 степенний антифон, 2 степенний антифон, 3 степенний антифон, прокимен, стихирі на хвалітех, стихирі восточні (анатолієві), стихирі воскресні, блаженні.

Відзначимо, що на основі порівняння репертуару Дерманського октоїха з рукописними нотолінійними ірмологонами Наталя Сиротинська визначила співвідношення нотованих піснеспівів, а також їх розміщення в ірмологіоні [112].

На основі порівняння киеворуських ненотованих піснеспівів утрени з їх подальшою присутністю в барокових ірмологіонах. визначаємо, насамперед, ієрархію жанрів, а також співвідношення з візантійською традицією. Певним чином цієї теми торкнувся Дмитро Чижевський: «Перекладна література зберігалася століттями часто з лише дуже невеликими змінами, а часто взагалі без ніяких змін, хоч іноді і перекладні твори перероблювано ґрунтовно. Тому пізніші списки творів перекладної літератури, що дійшли до нас почасти лише з 16–17, а то й 18 ст., дають часто змогу судити про їх первісну форму» [142]. Отже, піснеспіви утрени, збережені в нотолінійних ірмологіонах, ймовірно, відтворюють не лише тогочасну практику, але й форми співу старокиївської доби.

1.2.2. Усталення структури утрени за типіконом о. Ісидора Дольницького у ХІХ столітті

Розглянувши структуру богослужінь Візантійської Церкви, можна виокремити три богослужбові кола. Перше — це денне коло богослужінь, по іншому його можна назвати добовим. Друге — тижневе (седмичне). Третє коло — річне коло богослужінь. Добове коло є основою подальших циклів усіх богослужінь. Воно починається ввечері: служиться вечірня, перед нею — дев'ятий час. Після вечірні — повечір'я та полунощниця, пізніше утренья та перший, третій і шостий часи. Катехизм Української Греко-Католицької Церкви «Христос наша Пасха» повчає нас так:

«Добове коло богослужінь нашої Церкви побудоване на ідеалі безнастанної молитви, вираженому біблійним числом сім, яке є образом повноти і досконалості: “Сім раз на день я тебе хвалю за твої присуди справедливі” (Пс. 119 (118), 164). До такої молитви заохочує і святий Василій Великий: “щоб і для нас щодень було за правило: сім разів на день славити Бога”. Основою цього молитовного правила є Псалми, що переплітаються з іншими моліннями: гимнами, стихирами, тропарями, кондаками та ектеніями»[56, с. 174].

Тож можна сказати, що щоденна християнська молитва будується навколо ранішньої і вечірньої служби: «Утренья як ранішня молитва та вечірня як вечірня молитва є двома стержнями, на яких рухається щоденна служба; тому вони повинні вважатись основними часами і відповідно до цього служитись» [174]. Як пише о. Родіон Головацький у своїй праці «Пояснення Богослужень», ранішні моління, на відміну від вечірніх, не були пов'язані із синагогальними відправами [36]. Їхніми творцями спочатку були побожні люди, а згодом чернецтво спричинилося до їх подальшого розвитку. Тим часом міське духовенство, збираючи людей на молитву в катедральних храмах, витворило власний тип ранішніх відправ. Таким чином протягом перших століть утворилося два типи ранішніх богослужінь, а саме чернечий та міського духовенства. Чернечі ранішні відправи були закінченням нічного

чування, а в катедральних храмах ці богослужіння розпочиналися на світанку, зі сходом сонця. Оскільки ці два типи богослужіння часово збігалися, стало можливим їх поєднання. Крім того, такі подвижники, як Василій Великий і Йоан Золотоустий, були духівниками як монастирів, так і катедр, і це також призвело до взаємного впливу обох молитовних традицій, наслідком чого і є та відправа, яку називаємо утренею.

Структура теперішньої утрени не є тою самою протягом усіх днів року. Та якщо виключити особливості днів Страсного і Пасхального тижнів, то можна окреслити дві основні структури утрени: щоденну і святкову. Їхній чин дещо відмінний. В утрени, за словами о. Головацького, вимальовується дві частини: тринітарна — звеличення Пресвятої Тройці та христологічна — прославлення Господа нашого Ісуса Христа [36, с. 159].

Перша частина святкової, або воскресної, утрени складається з початкових виголосів, шестипсалмія, утренніх молитов, мирної ектенії, «Бог Господь» з тропарями, катизм із сідальними, величання, сідального та степенної. А друга частина складається з Євангелія, ряду молитов, канону, хвалитних псалмів зі стихирами, великого славослов'я з трисвятим і тропарями, ектенії усильного благання і прохальної ектенії та великого відпусту.

На щоденній утрени до другого сідального відбувається так, як на воскресній утрени, після сідального береться псалом 50-й і одразу канон, достойно, хвалитні псалми без додавання до перших двох стихів слів: «Усе, що живе» і «Тобі належить», мале славослов'я, ектенії, стиховня, а після неї — «Добре воно» та малий відпуст.

Українська Греко-Католицька Церква послуговується для богослужбових відправ типіконом о. Ісидора Дольницького, що вийшов друком у 1899 році («Типік Церкве Руско-Католическія») [40]. Отець Дольницький був священником, духівником Львівської греко-католицької семінарії та викладачем літургійних обрядів не лише у Львові, але й у Римі, у колегії св. Атанасія. Як слушно зауважив Ігор Васишин, «Типік Дольницького – це безпрецедентна в історії літургійної творчості книга, тому що вона містить у собі, окрім

рубрик та посилань на джерела, критичну оцінку автора щодо багатьох уставних приписів». Це фактично підручник, який дає початківцям добрі основи для вивчення церковного уставу й розуміння його логічності [21].

Дольницький розумів, що майже всі приписи, які містяться в давніх типіконах, насправді адресовані до чернечих спільнот, і практично їх неможливо виконати. Він знав також, що багато приписів не виконується через їхню складність, невідповідність та непристосованість до сучасних умов. Тому він вирішив подати свій власний коментар, практичний і можливий до виконання.

Укладаючи свій типікон, о. Дольницький використовував велику кількість класичних літургійних джерел. У своєму дисертаційному дослідженні І. Васишин віднайшов у типіконі Дольницького сліди рукописних і друкованих типіконів єрусалимської, студійської, слов'янської традицій. Тож можна сказати, що типікон о. Ісидора був спробою впорядкувати літургійну дисципліну УГКЦ через пов'язання її з літургійною спадщиною християнського Сходу.

Розгляньмо детальніше кожен з частин воскресної утрени за цим типіконом.

Частина 1

1. Слава Святій

Утренья, якщо служиться окремо від вечірні, розпочинається виголосом «Слава святій, Одноістотній, Животворящій і Нероздільній Тройці, завжди, нині і повсяк час, і на віки вічні. Амінь».

Після цього виголосу слідує два стишки, а саме: «Слава во вишніх Богу, і на землі мир. В людях благовоління» та «Господи, губи мої відкрий, і уста мої сповістять хвалу Твою».

Перший стих можемо знайти у Євангелії від Луки (Лк. 2:14). Його співають ангели на честь новонародженого Ісуса. В історії спасіння «ранком», чи «утренею», стало богоявлення – прихід «світла у темряву». Воно почалося ще у Вифлиємі, тому на початку утрени співаємо різдвяну ангельську пісню

[57, ст. 175]. Стих «Слава во вишніх» на початку богослужіння є давньою східною практикою. Халдеї ще й досі співають його на початку вечірні. У тікритському обряді ця практика з'являється на початку опівнічної, а в маронітів – на початку вечірньої служби. Візантійці мовлять стих «Слава во вишніх» лише перед шестипсалмієм на утрени та перед Літургією.

Другий стих, за словами Юліана Пелеша молить Бога, щоб Він відкрив наші уста й сподобив нас, подібно до ангелів, воздати хвалу Спасителю, який явився у світ [94].

2. Шестипсалміє

Шестипсалміє відображає чуття вірних в очікуванні переможного приходу світла Христового. Назва «шестипсалміє» свідчить про кількість псалмів, які мають місце на початку утрени. Шестипсалміє можемо поділити на дві групи. Перша складається з третього псалма *«Господи, чтося умножиша»*, тридцять сьомого *«Господи, да не яростію твоєю»* та шістдесят другого псалма *«Боже, Боже мой, к тебе утренюю»*. А друга група — з вісімдесят сьомого *«Господи, Боже спасення мого»*, сто другого *«Благослови душе моя Господа»* та сто сорок другого псалма *«Господи, услыши молитву мою»*. Ці групи розділені між собою славослов'ям. Псалми є однорідного змісту і тону; вони відображають переслідування праведника ворогами і його тверду надію на Бога. Також ці псалми вибрані тому, що в них йде мова про ранок і вечір. Наприклад: Пс. 3, 6: *«Аз же усну і спах, востах»*; Пс. 37, 6: *«весь день сітуя хождах»*; Пс. 62, 1: *«к Тебі утренюю»*, ст.7: *«поминах Тя на постели моєй, на утренних поучахся в Тя»*; Пс. 87, 2: *«во дни воззвах і в ноци пред тоююю»*, ст. 10: *«весь день, воздих к тебе руці мої»*, Пс. 102, 15: *«дніє его яко цвіт сельний»*; Пс. 142, 8: *«слишану сотвори мні заутро милость твою* Закінчується шестипсалміє славослов'ям та піснею «Алилуя».

Щодо питання про те, коли і як воно виникло, можна подати думку Хуана Матеоса. Порівнюючи вірменський і візантійський обряди, учений пише, що «псалом 3 є найдавнішим елементом нічної відправи, і навіть більше: він є єдиний первісний псалом шестипсалмія» [174] Матеос стверджує, що

шестипсалміє сформувалося в результаті такого розвитку: на початку був лише 3-й псалом, перед яким читали вірші «Слава во вишніх Богу». Згодом до 3-го псалма додали тріаду псалмів – 87, 102, 142; і, врешті, правдоподібно, що з метою сформувати ще одну тріаду, додали ще псалми 37 і 62 [77, с. 190]. Найдавніші згадки про шестопсалміє знаходимо у відомому нам описі синайської утрени VII століття [119].

3. Утренні молитви

Під час читання псалмів священик перед іконостасом потиху мовить молитви. Їх є дванадцять, однак дев'ята з них є молитвою перед читанням Євангелія, тому під час читання шестипсалмія священик читає тільки одинадцять молитов. Молитви утрени, за словами Михайла Скаблановича, були спочатку призначені для читання в різних її місцях [119, с. 203]. Кожна з молитов закінчується власним виголосом. Згідно з думкою Р. Головацького, ці виголоси є певними вказівником тих місць, де колись були розміщені ці молитви [36, с. 166]. В них ми можемо знайти всі моління, прохання та славослов'я цілої утрени.

4. Мирна ектенія

По закінченні шестипсалмія та читання молитов перед іконостасом починається мирна, або велика, ектенія. Мирною її можна назвати тому, що першими її словами є: «В мирі Господу помолімося», та й усі прохання цієї ектенії просякнуті духом миру. Великою ж її можна назвати за велику кількість прохань: їх є дванадцять. Ця ектенія має своє місце на початку майже кожного богослужіння.

За словами М. Скаблановича, ще від першого століття збереглася молитва, яка близька до теперішньої мирної ектенії не тільки змістом, а й назвою: α εκτενήτηςδέησις. Таким «напруженим благанням» рекомендує молитися св. Климент, єпископ Римський. У своєму «Посланні до коринтян» він наводить це моління, взяте з практики римської Церкви [119, с. 75]. Однак наші теперішні ектенії тісніше пов'язані з дияконськими молитвами на літургіях сирійсько-олександрійської та єрусалимської редакції. Перші згадки

про них дають такі канонічно-літургійні пам'ятки, як «Заповіт Господа нашого Ісуса Христа» (III століття) та «Апостольські постанови» (IV–V століття). Там така дияконська молитва вказана після виходу оглашених [119, с. 94]. Нинішня велика ектенія свою першу редакцію набула в Літургії єрусалимського типу, авторство якої приписують св. Якову Прохання зачитує диякон або священик, а люди відповідають: «Господи, помилуй». Ця форма відповіді найкраще виявляє наше ставлення до Бога, бо чого ж, як не милості в Бога, найбільше потребує людина.

5. Бог Господь

Після мирної ектенія хор співає «Бог Господь» з'явився нам; благословен, хто йде в ім'я Господнє». Цей стих-заголовок, узятий із 117-го псалма, співається на переміну з вибраними стишками (Пс. 117). Цим псалмом ми величаємо Христа, який з'явився нам. Він має нагадувати нам про явлення Ісуса у світ для проповіді Євангелія та для страждань за гріхи людей [19, с. 59].

У сучасній літургійній практиці осмогласні піснеспіви «Бог Господь» співають у позапостовий період, і вони є своєрідним містком між сталою (*шестипсалміє*) і змінною (*катизми*) псалмодією утрени.

Після цього піснеспіву хор співає тропарі та богородичен за гласом тропаря. Своїм змістом тропарі пов'язані зі співом «Бог Господь». Тут тропаротримує найурочистіше виконання: навіть набуденні й утрени його співають двічі, чого нема на жодній іншій службі, навіть на Літургії. Тропар стисло змальовує суть події, яку святкуємо. Це стосується і воскресних—недільних тропарів, які, власне, і співаються на «Бог Господь» та на часах і Літургії. [90, с. 127].

6. Катизми

Після псалмів на утрени читаються катизми. Саме це слово грецького походження й означає «сидіння», тобто таке читання, під час якого можна сидіти [19]. Це особливий вид псалмопінія. Під катизмою розуміємо частину

Псалтиря, яка складається з декількох псалмів. Усі 150 псалмів поділено на 20 катизм, які прочитують на вечірні й на утрені кожного тижня в певному порядку. Кожна катизма, своє чергою, ділиться на три частини, що закінчуються «Славою». Катизми як читання всього Псалтиря ввійшли в нашу літургію через монастирську традицію. Вони, за словами о. Родіона Головацького, з'являються вже в канонарі VII століття, а першу катизму «Блажен муж» можемо знайти в часослові обителі св. Сави (IX століття) [36].

Між катизмами є мала ектенія, що додає катизмам особливої урочистості. Щодо історії малої ектенії, то можна сказати, що форма «Ще і ще» є вже в «Апостольських постановах». [119, с. 107].

З катизмами на утрені нерозривно поєднані також сідальні. Судячи з їхньої назви, можна дійти висновку, що й під час їх виконання можна сидіти. Третьою катизмою, на свята, є поліелей (грецькою мовою означає «многомилостивий»). Це вибрані стишки з 134–го та 135го псалмів.

Після поліелею у свята йде величання. Воно складається з головного стишка, яким звеличуємо Бога, або Богородицю, або якогось святого чи якусь таїнство віри, залежно від того, на яке свято ми це співаємо.

«Ангельський собор» побудований на псалмах, як входять до 17 катизми Псалтиря Псалом починається словами: «Блаженні непорочні, що ходять Законом Господнім...» Від цих слів отримав своє найменування і весь псалом. Йому належить дуже важлива роль протягом усього церковного року. У звичайні періоди його співають у суботу на утрені, а також і на недільній утрені, коли не передбачений поліелей, тобто впродовж більшої частини року; його співають на парастасі, на відспівуванні тощо. Здавна 17 катизма мала особливе призначення в богослужінні, надаючи йому особливої урочистості. Вона займала чільне місце в уставі Великої церкви в Константинополі в X столітті для недільної утрені; за Студійським уставом вона виконувалася тільки в суботу. Знали її Єрусалимські типікони [66].

На закінчення першої частини утрені йде степенна. Це, як каже о. Головацький, «поетична катизма», яку складено на основі «степенних

псалмів», а саме 119–133 [36, с. 176]. Автором степенних вважають Теодора Студита. Степенні мають монаший характер, відмінний від духу катедральної всенічної. Проте остання строфа, що йде після «Слава Отцю», яка завжди присвячена Святому Духові, не є монашого походження. Х. Матеос припускає, що ця остання строфа може бути давнішою за дві попередні, тобто була складена ще перед студитами [77, с. 213].

Степенні анифони входять до октоїха та йдуть за черговим гласом. Кожний глас, крім 8–го, має три антифони, а кожний із них складається з трьох тропарів. Термін «антифон» вказує на спів степенної двома хорами: перший антифон мав співати перший хор, а другий антифон — другий хор. «Слава і нині» співають обидва хори разом.

Частина 2.

1. Мир всім

Друга частина утрени починається привітанням «Мир всім». Такими словами Ісус вітав своїх учнів (Лк. 24,36; Йо. 20:19; Йо. 20:21; Йо. 20:26). Апостол Петро у своєму посланні також прощається словами «Мир вам». (Птр. 5,14.) Увесь вираз: «Будьмо уважні . Мир всім. Премудрість. Будьмо уважні», — приготує нас до уважного слухання прокімена, а головне — Євангелія.

2. Прокімен

Далі слідує прокімен. Це стих, вибраний здебільшого з якогось псалма. Прокімен завжди співається перед читанням Євангелії. Отець Родіон вказує., що прокімен — це своєрідний заголовок, що виявляє провідну думку свята [36, с. 181]. Крім того, ранковий прокімен відрізняється від вечірнього тим, що він не є однаковим для кожної неділі, а міняється по гласах. Таким чином, на утрени є вісім воскресних прокіменів. Для них із псалмів вибрано саме ті стихи, де мова йде про Божий промисел:

1 гл. «Нині воскресну, глаголет Господь» (Пс. 11:6, 7).

2 гл. «Возстани, Господи Боже мой» (Пс. 7:8, 2).

3 гл. «Рците во язи цих, яко Господь воцарися» (Пс. 95:10, 1).

4 гл. «Воскресни, Господи, помози нам» (Пс. 43: 27, 2).

5 гл. «Воскресни, Господи Боже мой» (Пс. 9:33, 2).

6 гл. «Господи, воздвигни силу Твою» (Пс. 79:3, 2).

7 гл. «Воскресни, Господи Боже мой ... не забуди» (Пс. 9:3, 2).

8 гл. «Воцарится Господь вовік» (Пс. 145:10, 1).

Тож бачимо: для кожного прокімена з псалмів вибрані ті стихи, в яких говориться про дію провидіння, що у євреїв, за словами Скаблановича, означає «востання», рівно ж як і воскресіння [119, с. 242].

3. Всяке дихання

Це також певний прокімен. Його взято зі 150-го псалма (Пс.150:6). За Скаблановичем, цей прокімен є перед Євангелієм, бо колись Євангеліє на утрені читали після хвалитних псалмів та великого славослов'я [119,с. 244]. Фраза «Всяке дихання нехай хвалить Господа» закликає вірних прославити Бога за те, що Він об'явив свою науку. Історично цей вірш передує Євангелію, і це пояснюється тим, що колись Євангеліє на утрені читалося після хвалитних псалмів і великого славослов'я.

Згадку про «Всяке дихання» знаходимо в студитському типіконі з IX століття. В ньому записано: «По Амінъ співець починає Всяке дихання на черговий глас, тож співаємо і ми на той же ж глас. Диякон кадить вівтар. Співець знову стих Хваліте Бога во святих єго. І ми: Всяке дихання. Співець: Всяке дихання, і ми: да хвалит Господа»[119 с. 655].

Отець Головацький каже, що слов'янські рукописи до цього місця подають уже докладні рубрики: «Після “амінъ” співець починає “Всяке дихання” на черговий глас, і ми теж співаємо на той самий глас. Диякон кадить вівтар. Також співець співає стих: “Хваліте Бога во святих єго”. А ми: “Всяке дихання”. І далі продовжуємо так, як це записано в Студитському типіконі» [36].

4. Євангеліє

Євангеліє — це слово Боже, і воно, як і Тайна Євхаристії, додає вірним сили. Утренні Євангелія діляться на недільні і святкові. Святкові своїм змістом

пов'язані або з празником, або з євангельськими подіями чи постатями святих, що їх пам'ять того дня вшановуємо. Недільні Євангелія описують події воскресіння Христового.

Оповідання всіх чотирьох євангелистів про воскресіння Спасителя розділене для читання на недільних утрнях на 11 зачал — можливо, тому що на таке число частин природно розпадається це оповідання; а можливо, мали на увазі «одинадцять» апостолів, найближчих свідків воскресіння. Не включено в ряд Євангелій лише розповідь євангелиста Матея, бо вона найдокладніше описує сам момент воскресіння Господа а тому її призначено для Пасхи (для літургії її навечір'я). Ряд недільних Євангелій, що називається «стовпом», повторюється 6 разів протягом року: 1-й стовп починається в Неділю всіх святих, 2-й — після дня Ільї, 3-й — після Воздвиження, 4-й — у піст Різдва Христового, 5-й — по Хрещенні, 6-й — у Великий піст [119, с.658].

Сьогодні важко сказати, яким було первісне місце читання Євангелія в утрні. Хуан Матеос подає кілька гіпотез, де воно могло б поміщатися:

а) у кінці третього стихослов'я (можна віднести до давнього єрусалимського чування); б) після дев'ятої пісні канону (стосується вірменського обряду); в) після хвалитних псалмів (такий варіант не має паралелей в інших східних обрядах); г) після великого славослов'я (варіант походить, правдоподібно, з константинопольської традиції) [77, с.222].

У сучасній практиці недільні Євангелія описують події воскресіння Господнього за таким рядом євангельських текстів: одне від Матея (28:16-20), два від Марка (16:1—8, 9–20), три від Луки (24: 1–12, 12–35, 35–53) і п'ять від Йоана (20:1–10, 11–18, 19–31; 21:1–14, 15–25).

5. Молитви після Євангелія

Це певна сукупність молитов, що слідують після Євангелія. Першою йде молитва «Воскресіння Христове», а другою — «Воскрес Ісус». Їх завжди співають у неділю. «Воскресіння Христове» співають на празники Воздвиження Чесного Хреста, Вознесіння Господнього, на Великдень і весь Світлий тиждень та в Лазареву суботу [75, с. 354]. Ця молитва коротко викладає

значення перемоги Спасителя над стражданнями й смертю. Цією молитвою ми також поклоняємося та славимо Воскреслого Христа. Вона давня, про що свідчить той факт, що в латинській Церкві на літургії Великої п'ятниці є подібний текст. Цю пісню згадано й у пасхальному єрусалимському «Послідуванні» IX століття [119, с. 248], де вона фігурувала як «пасхальна пісня» і як «пісня після Євангелія» (за винятком Квітної неділі). Цю молитву виголошував настоятель або призначений чернець, а коли служив єпископ, то й він сам [36, с. 161].

Далі йде 50 – й псалом. Він покаянний і є загальнозживаним у Церкві, як Західній, так і Східній. За часів Василя Великого 50–й псалом уже був ваговою частиною утрени. В давніх уставах Великої церкви Константинополя він становив другу частину утрени. Первісні списки студійського уставу не відміняли 50–го псалма навіть для Пасхальної утрени [19, с. 250]. На думку Х. Матеоса, 50–й псалом є початком утрени в римському обряді, а також у вірменському, сирійському (в Антіохії), коптському та ефіопському [77]. Закінчується псалом «Славою» та «І нині». Вони є певним залишком того, як 50–й псалом співали колись (тобто на переміні з тропарями). Після «Слави» співається «Молитвами святих Апостолів, Милостивий, очисти безліч гріхів наших», а після «І нині» — «Молитвами Богородиці...». Далі слідує перший стих 50–го псалма, після якого співають стихиру. В неділю це «Воскрес Ісус із гробу, як провістив, подав нам життя вічне і милість велику», а у свята — стихира празника.

Далі слідує молитва загального заступництва, яка починається словами: «Спаси, Боже, людей твоїх і благослови спадкоємство твоє». Ця довга загальна молитва виконує роль завершальної до Псалма 50, тобто 10–ї молитви з низки тих, що їх мовлять на початку утрени; ідентичний виголос служить завершенням як одній, так і другій. Також вона є першою молитвою литійної екстенії. Про давність цієї молитви можемо судити з огляду на виголос «Благодаттю і щедротами», тому що його можна знайти в молитві «Дякуємо

Тобі, Царю невидимий» на Літургії Йоана Золотоустого, а це одна з найстаріших молитов, знаходимо її в «Анафорі Іполита» III століття [36]

б. Канон утрени

Слово «канон» має різні значення, однак щодо утрени канону застосовують окреслення, яке дав св. Теодор Студит: це приписані молитви, що відповідають означеній літургійній формі [36, с. 211]. Канон – одна з найвищих форм церковної поезії. Це сукупність біблійних пісень, а також ектеній та молитов, укладена на честь події, яка святкується. Канон складається з дев'яти пісень, щоб цим уподібнитися дев'ятьом ангельським хорам, які неперестанно прославляють Бога [94 с. 612]. Ці 9 пісень — це оспівування старозавітними пророками й праведниками певних подій, що сталися в житті Ізраїльського народу. Таких пісень у Біблії є загалом дванадцять, проте до канону ввійшли лише дев'ять, у такому порядку:

Мойсея (Вих. 15:1–19): перемога Бога над Фараоном;

Мойсея (Втз. 32:1–43): похід до обіцяної землі;

Анни (1Цар. 2:1–11): радість, спричинена народженням дитини;

Авакума (Ав. 2:1–19): Бог захищає свій народ;

Ісаї (Іс. 26:9–19): прийдешнє оновлення землі;

Йони (Йона 2:3–10): прообраз гробу Господнього;

Юнаків (Дан. 3:26–56): Бог Отців – законодавець;

Юнаків (Дан. 3:67–88): прославлення могутності Бога.

Богородиці (Лк. 1:46–55): «Величає душа моя Господа».

Захарії (Лк. 16:68–79): «Благословен Бог Господь» [36].

Пісні в каноні розміщені в хронологічному порядку, тільки пісня Авакума переставлена місцями з піснею Йони. У звичайний час на каноні беруть тільки вісім пісень, без другої, зміст якої відповідає лише періодові посту. Під час Великого посту вона займає своє місце в каноні.

Згідно з типіконом, кожного дня ми співаємо певну кількість різних канонів, яка змінюється відповідно до свята, котре святкуємо, і пори року.

Кожна пісня складається з ірмоса та тропарів із приспіваними. Ірмос, що з грецької означає «зв'язка», виконує роль певної ланки чи зв'язки між біблійними піснями [119, с. 266]. У празники після кожної пісні є катавасія (з грецької – «сходження», «повернення»). Це повернення пісні канону до ірмоса, тому що тропарі канону часто занадто віддаляються від біблійних пісень, з якими їх зв'язує ірмос [119, с. 274].

Першою і найстарішою формою канону є однопісонець. З часом утворюються трипіснці, які першим писав св. Софрон Єрусалимський. Місцем створення повного канону є собор Воскресіння в Єрусалимі, де ченці обителі св. Сави молилися на нічних чуваннях. Вони читали Псалтир, біблійні пісні та імпровізовані пісні. Першими все це впорядковували св. Андрей Критський, св. Йоан Дамаскин та св. Стефан Саваїт [36].

Після третьої, шостої та дев'ятої пісні є мала ектенія. Зараз ми це можемо прослідкувати на урені празника Світлого Христового Воскресіння.

Канон ділиться на три частини (перша — 1-ша, 3-тя пісні, мала ектенія та сідальний; друга — 4-та, 5-та й 6-та пісні, мала ектенія та кондак-ікос; третя — 7-ма, 8-ма та 9-та пісні, мала ектенія та світилен). Такий поділ, можливо, є імітацією трьох катизм, які містяться на початку богослужби. Після малої ектенії після 3-ї пісні береться сідальний. Після 6-ї — кондак-ікос.

Кондак з'являється на межі V і IV століть. Цю форму гимну, запозичену від сирійців, впроваджено у грецьку гимнографію вже за часів св. Єфрема (+373) [69]. Кондак — це прародич конону, але, на відміну від канону, він будувався за літерами грецького алфавіту, а не біблійних пісень. Однак пізніше кондак став окремою поетичною формою, і її широко застосовував Роман Солодкоспівець. Він писав також ікоси, які разом із вступним кондаком утворювали своєрідний куплет [19].

На дев'ятій пісні до кожного стиха пісні Богородиці співається тропар «Чеснішу від херувимів». Тут коротко й дуже виразно визнаємо Пресвяту Діву справді Богородицею, що підноситься вище від ангельських чинів. Це єдина біблійна пісня, яку співаємо щодня, тимчасом як інші — лише в період посту.

По малій ектенії після дев'ятої пісні береться світилен. Світилен оспівує Бога, істине Світло і подателя світла, або прославляє подію, яку святкуємо. Світилен називають також «екстапостиларій» (з грецької — «висилаю», «відсилаю»). Можливо, таке найменування походить від того, що для його читання співець виходив на середину церкви. Щодо історії, то про світилен згадується в єрусалимському «Послідуванні» IX–XII століть, де його вказано на теперішньому місці в утрени [119]. Недільні екстапостиларії, які пояснюють воскресні Євангелія, створив імператор Константин VIII Порфирородний у X столітті [77].

7. Хвалитні псалми

Після канону на утрени йдуть хвалитні псалми (Пс. 148-150). Властиво тут, за словами о. Головацького, ми переходим до тієї частини, що в давнину творила ранішню відправу [36, с. 193]. Це радісні псалми. Вони об'єднані одною темою, якою є прослава Бога. До похвали Бога закликаються всі, все створіння Господнє. Християнин радіє, бо знає, що центром його життя є Бог, що він є сином Божим, а тому природно виражає свою радість, прославляючи Бога. Століттями християни оспівували цю радість піснями, знаними як хвалитні псалми: «Хваліте Господа з небес» (148), «Співайте Господеві пісню нову» (149) та «Хваліте Бога в святині Його» (150). Саме духові радості ці псалми завдячують свою присутність в утрнях усіх без винятку обрядів [77]. Хвалитні творять також псалмову частину ранішньої синагогальної молитви, однак безпосередній вплив синагоги на християнське богослужіння неможливо точно простежити. До того ж, перше певне свідчення про ці псалми в синагогальному богослужінні є лише з IX століття. Хвалитні ж входять в утренью вже за преподобного Касіяна в V столітті, є вони також в описі Синайського бдіння VII століття [119, с. 300].

Останні стишки 150-го псалма співаються на перемену з стихирами. Ці стихирі є і в неділю, і на свята. Вони додають утрени празничного типу. Ввійшли вони в утренью на межі V – VI ст., як тропарі, а з часом їх почали

називати «стихири на хваліте» [36, с. 195]. Так само під тропарями вони ввійшли в опис Синайської утрени VII ст. [119].

8. Велике славослов'я.

Про історію великого славослов'я можемо сказати, що вже з давніх часів воно мало невеликий обсяг і починалося словами: «Слава во вишніх Богу». Перший стих славослов'я взято з Євангелія «Слава в вишніх Богу, і на землі мир, в людях благовоління» (Лк.2: 14) [36, с. 198–200]. Закінчується велике славослов'я ангельською піснею «Святий Боже» після якої в празники співаємо тропар празника.

9. Прикінцеві ектенії.

Після тропаря йде сугуба ектенія, або її ще інакше називають, ектенія усильного благання. Ця ектенія має потрійне «Господи помилуй», тому їй і властива назва ектенія усильного благання. Тут ми просимо милості, молимося за Церковну ієрархію, народ, військо та всіх православних християн. В документах III – IV ст. про цю Ектенію маємо хіба що натяки [36, с. 201].

Далі слідує Прохальна Ектенія. Вона доповнює Сугубу Ектенію. Всі прохання тут викладені і пов'язані між собою таким чином, щоб випросити у Бога всіх необхідних ласк для праведного життя і його християнського закінчення[36]. На утрени в «Апостольських Конституціях» (IV – V ст.) прохальна ектенія була ще більше пристосована до ранку [119, с. 316].

Після цієї ектенія є головоприклонна молитва. Найстарший її текст, який знаходимо в «Апостольських конституціях» є в дечому подібний до теперішнього. Вона побудована на висловах псалмів. Виголос цієї молитви є зверненням до Божого милосердя – запоруки спасіння людей[36, с. 204].

10. Великий відпуст

Відпуст – це остання молитва, яка в давнину супроводжувалась благословенням і рукоположенням кожного з присутніх в храмі зі сторони єпископа [199, с. 320]. Починається Великий відпуст виголосом: «Премудрість». Цей виголос наголошує тут, як і в інших місцях, що має відбутись щось важливе.

На це вірні відповідають: «Благослови» і священник: «Благословен Христос Бог наш...», тим самим прославляючи Христа і говорячи про Його вічне буття. Далі слідує прохання до Бога утвердити православну віру на віки віків. Далі йде прослава та молитва до Богородиці, після чого є ще раз прослава Христа, як нашої надії. Після цього люди промовляють «Слава і нині: Господи помилуй (тричі). Благослови». Це «Благослови» є благословенням на вихід з храму. Далі священник виголошує відпуст з поминанням Богородиці і всіх святих. І люди в кінці кажуть «Амінь» [119, с. 317-318].

Ознайомлення з типіконом дає можливість виявити повний склад і порядок послідування утреннього богослужіння, що утвердилося і в українській практиці після прийняття греко-візантійського християнського обряду. Порівняння повного чину утрени із репертуаром, відображеним в українських нотолінійних ірмологіонах дозволяє виявити піснеспіви, які займали найбільш важливе місце в українській богослужбовій практиці. Цей репертуар свідчитиме про існування ієрархії окремих жанрів, які найчастіше фіксувалися у національних півчих літургійних збірниках.

Висновки до розділу 1

У розділі досліджуються шляхи формування богослужбового циклу добового кола, в якому важливе місце займає утрень, встановлюється загальна структура утрени візантійського обряду і літургійний контекст частин. Розглядаються етапи впровадження утрени у літургійну практику Української Церкви, запропоновано цілісний погляд на історію, символіку та структуру цього богослужбового чину. Основою нового християнського обряду стали біблійні пісні, вже в I ст. саме цей поетичний матеріал став доповнюватися християнськими гімнами на честь Христа, який порівнюється з ранковим світлом сонця, світлом Правди і Життя. Найдавнішими важливими джерелами, які дозволяють зрозуміти формування структури утрени є наступні: «Апостольське передання» Іполита Римського (†235) і «Апостольські постанови» Климента Римського (380), трактат «Про дівоцтво» Атанасія Александрій-

ського (IV ст.), твори видатних каппадокійців св. Василя Великого та св. Івана Златоуста (IV ст.), свідчення Етерії «Паломництво по святих місцях» (IV), «Апостольські конституції» (380–400 рр.), опис паломництва Йоана Мосха і Софронія до старця Ніла Синайського (VII ст.). На цій основі прослідковується еволюція формування трьох типів утреннього богослужіння: синайського пустельницького, палестинського монастирського і катедрально-парохіяльного.

Процес формування літургичного послідування утрени продовжував вдосконалюватися, творилися нові жанри і форми, що потрапили і на українські землі. Простежуємо форми фіксації піснеспівів утрени на основі змісту найдавніших літургійних збірників: октоїха, часослова, стихираря, ірмоля, кондакаря, тріодей та міней, до складу яких частково входили піснеспіви утрени.

Відзначено основне призначення типіконів, що полягало у впорядкуванні структури богослужбових послідувань, зокрема й утрени. За тривалий час богослужбового життя в Україні з'являються різні типікони, зокрема, почаївський 1766 р., перемишльський Я. Досковського (видання 1852, 1870, 1903), ужгородський (1890, 1901). У цьому списку типікон Ізидора Дольницького (1899), яким дотепер користується УГКЦ, є унікальною книгою, оскільки містить окрім рубрик та посилань на джерела, критичну оцінку автора щодо багатьох уставних приписів. Порівняння повного чину утрени за типіконом Дольницького з репертуаром, відображеним в українських ното лінійних ірмологіонах, дозволяє виявити піснеспіви, які займали найбільш важливе місце в українській богослужбовій практиці.

РОЗДІЛ 2.

ОСМОГЛАСНІ ПІСНЕСПІВИ УТРЕНІ У НОТОЛІНІЙНИХ ЗБІРНИКАХ РАННЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ

Осмогласні піснеспіви відіграють особливу роль у богослужінні, оскільки належать до циклу гласових опор християнського обряду і є символічним «рухомим» двигуном літургійного чину. У драматургії богослужіння утрени також спостерігаємо поєднання рухомих осмогласних піснеспівів поруч із стабільними жанрами. На основі такої взаємодії і формується літургійний чин щоденної ранішньої служби. Тож у другому розділі нашої праці звертаємо увагу на такі осмогласні піснеспіви утрени як «Бог Господь» київського, болгарського та волинського напівів і пов'язаних з ними воскресних тропарів, а також на цикл степенних антифонів. Обидва жанри є важливими складовими утрени і, відповідно, найчастіше зустрічаються у репертуарі українських нотолінійних ірмологіонів XVII–XVIII ст. Ці збірники є виразним свідченням музично-стильового оновлення українського сакрального мистецтва, яке, зберігаючи традиційні зв'язки з візантійською культурою, активно засвоювало західноєвропейські здобутки Ренесансу і раннього бароко.

2.1. Репертуар утрени у ното лінійних ірмологіонах XVII–XVIII ст.

Інтенсивний розвиток візантійської гимнографії впродовж тривалого періоду, розпочинаючи від початків формування християнського обряду аж до його суттєвої розбудови, продемонстрував існування різного підходу до структури літургійних книг. Перші богослужбові книги укладалися за жанровим принципом, зокрема, до таких відносилися стихирарі, кондакарі і т.д., натомість із ускладненням літургійної практики і накопиченням репертуару, виникає цілком новий принцип структури літургійних книг. Цей принцип полягав у поєднанні різних жанрів в межах однієї служби, що було особливо практичним для проведення богослужінь. Так виникають збірники як синтетична антологія гимнографічного репертуару, об'єднаному в одній книзі. Відповідний реформаторський крок спостерігаємо в Україні барокової доби,

в цей час завдяки створенню п'ятилінійного нотного письма за короткий час було переведено на лінійні ноти найбільш уживаний або найяскравіший репертуар Української Церкви. Цей збірник піснеспівів став єдиною нотованою книгою в Україні та Білорусії і отримав назву ірмологіон або ірмолой. Вважається, що ця назва пов'язана з найбільшою кількістю жанру ірмосів у збірнику.

Нотні ірмолої як пам'ятки українського гимнографічного мистецтва дійшли до нашого часу в численних рукописних копіях, які створювалися в різний час, у різних місцевостях і різними переписувачами-співцями. Тому всі вони мають більші або менші відмінності – як у зовнішньому вигляді, типі художнього декору, графіці та орфографії словесного та нотного тексту, так і в підбірці самих текстів і способах їх komponування, нарешті, в музично-стильовому поповненні [каталог ст.35].

Українські ірмологіони створили струнку систему раціональної організації тексту, що сприяло його кращому розумінню та засвоєнню. Цій меті слугувала сукупність спеціальних засобів: розташування тексту на сторінках, система рубрикацій, заголовки та ініціали, зміни масштабів і темпу письма, система художнього декору, вибір кольорової гами письма і декоративних форм.

Нотолінійні ірмолої є досить однотипними за змістом, що дозволяє легко відділяти їх від гимнографічних збірників Росії чи балканських слов'ян. Кожна така книга є своєю антологією гимнографічних піснеспівів, поширених у богослужбовій практиці українського народу. Це ірмоси та канони, стихирі і тропарі, кондаки, сідальні, псалми, гимни, а за службами — з літургії, вечірні, утрени та деяких треб, тобто служб на особливі випадки (похорон, освячення нового храму та ін.). Піснєпіви утрени відносяться до добового кола, ця частина, як правило, є окремим початковим розділом у структурі ірмологіонів і містить окремі жанри утрени, вечірні та деяких інших служб-треб, а саме:

- вибрані піснєпіви всенощного бденія,
- вибрані піснєпіви утрени,
- вибрані піснєпіви погребової служби,

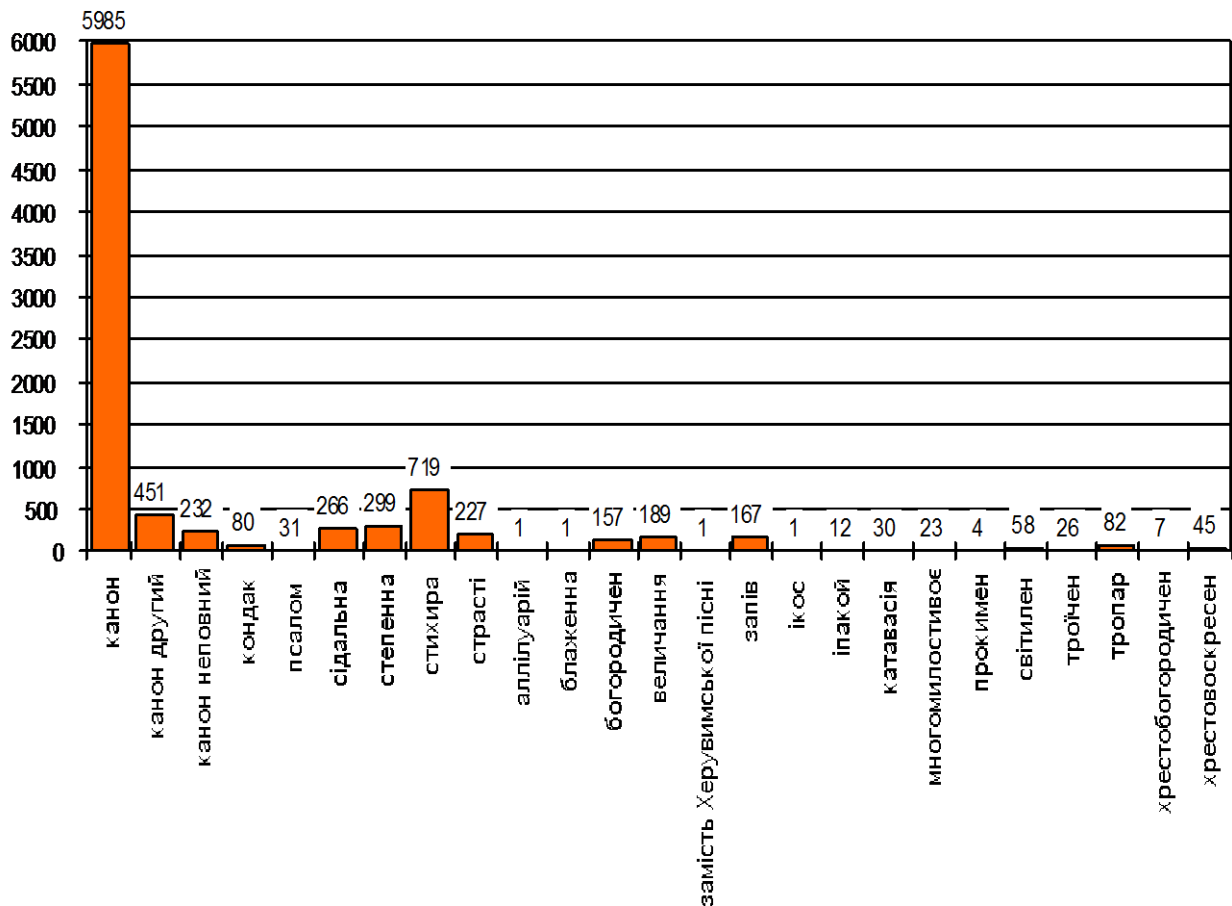
– вибрані піснеспіви літургії та ін.

Вже у найдавніших збережених рукописних ірмологіонах кінця XVI – початку XVII ст. виявляємо яскраві індивідуальні риси, що проявляються як у зовнішньому вигляді, так і внутрішньому наповненні – музичній стилістиці. Можливості комп’ютерної бази даних *Ірмос* дозволили виявити піснеспіви утрени, які входять до репертуару українських нотолінійних ірмологіонів і на цій основі укласти їх за графіком частотності фіксації.

Таблиця 2.1.

Частотність фіксації піснеспівів утрени	
Жанр	Кількість інциптів
канон	5985
канон другий	451
канон неповний	232
кондак	80
псалом	31
сідальна	266
степенна	299
стихира	719
страсті	227
аллілуарій	1
блаженна	1
богородичен	157
величання	189
замість Херувимської пісні	1
запів Бог Господь	167
ікос	1
іпакой	12
катавасія	30
многомилостивое	23
прокимен	4
світилен	58
троїчен	26
<u>тропар</u>	82
хрестобогородичен	7

Динаміка фіксації піснеспівів утрени за каталогом



Впродовж століть у формуванні утрени виробилася певна структура послідувань, що зафіксована у типіконі, тут систематизуються найрізноманітніші комбінації відправ, що можуть виникати протягом літургійного року й подаються точні вказівки, як у тому чи іншому випадку «установно», тобто правильно, відправляти богослужіння[21, с.5]. Ознайомлення з типіконом дає можливість виявити повний склад і порядок послідування утрени богослужіння, що утвердилося і в українській практиці після прийняття греко-візантійського християнського обряду. Порівняння повного чину утрени із репертуаром, відображеним в українських нотолінійних ірмологіонах дозволяє виявити піснеспіви, які займали найбільш важливе місце в українській богослужбовій практиці. Цей репертуар свідчатиме про існування ієрархії окремих жанрів, які найчастіше фіксувалися у національних півчих літургійних збірниках.

Повнота обиходного розділу залежала від часу і території створення рукописів. Рукописи, які створено у великих церковно-співочих центрах і монастирях, мають чисельніший репертуар, тоді як парафіяльні і катедральні осередки скромніших центрів обходяться найнеобхіднішими піснеспівами.

Відзначимо, що огляд репертуару утрени у нотованих ірмологіонах виявляє доволі стислий список піснеспівів. На цій основі виникає логічне запитання щодо причин цього факту, тобто, чому репертуар утрени недостатньо, а то й досить обмежено представлений у літургійних збірниках? Ймовірно, причина криється в тому, що піснеспіви добового циклу – вечірні, утрени та літургії завдяки щоденному виконанню не потребували нотованого запису. Частіше записувались мелодичні варіанти або напиви, зокрема, в кожному ірмологіоні виявляємо стилізований запів «Бог Господь» з тропарями, до того ж, часто він фіксується у трьох варіантах напівів, які відповідали виконанню у будні дні, воскресні та празники. Варто відзначити, що в бароковий період не просто виникають різні форми напівів, але й їх диференціація згідно часу виконання. В будні дні використовувалися переважно піснеспіви марковані як руське або київське, натомість на празники використовували більш урочисті піснеспіви болгарського напіву.

Серед чисельного корпусу рукописних ірмологіонів можна виокремити ізбірники, які містять значно ширший репертуар утрени, в тому й вечірні. Це передовсім ірмологіони, що були створені у великих осередках і центрах гимнографічної культури — великих монастирях і соборних церквах. Тут уклад піснеспівів здійснювався за жанрами і типами служб. В одному блоці книги поєднувалися у вигляді окремих розділів стихирар, ірмолог, октоїх, тріодь, обиход. Ці збірники відзначалися особливою повнотою гимнографічного репертуару, добре зберігали давні традиції і водночас поповнювали співочий фонд новими напівими, що запозичувалися з ближчих чи дальших земель.

Серед відоміших ірмолоїв такого типу відзначимо Супрасльський 1598 — 1601 рр., який записаний одним із супрасльських хористів Богданом Онисимовичем, — „співачом родом з Пінська”. Супрасльський рукопис

охоплює наступні розділи: ірмоси на 8 гласів : октоїх воскресний на 8 гласів, жанри служб добового циклу, піснеспіви тріоди, подобні стихирам, стихири мінейних служб, без нот припіву величання і вибрані поліелейні псалми.



Рис. 2.1. Поліелей «мултанського»напіву з Супрасльського ірмологіону
1598–1601 рр.

Тож ірмолой містить такі піснеспіви утрени як «Бог Господь», степенні антифони, стихиру по Євангелії « Воскрес Ісус», по великому славословю «Святий Боже», великий та малий поліелеї «Раби, раби Господа» з вказівкою «напівмултанський».

У Межигірському ірмологіоні середини XVII ст. занотовано такі піснеспіви утрени: «Бог Господь» з воскресними тропарями, сідальні, степенні антифони, прикимни на утрени, по непорочних «Благословен еси Господи», «Ангельський собор», поліелей. Ці два ірмологіони містили власні творчі здобутки у вигляді напівів «супрасльського», «межигірського» та ін.

Наступним цікавим ірмологіоном як за вмістом піснеспівів, так і за оздобою є Жировицький ірмолой 1649 р. В октоїху якого знаходиться багато піснеспівів болгарського напіву. А саме: тропарі воскресні по непорочних

«Благословен єси», «Ангельський собор», многомилостивое «Раби, раби Господа», «Хваліте ім'я Господнє» та «Ісповідайтеся Господеви» занотоване у двох варіантах – «болгарське» та «підгірське», степенна 4 гласу «От юностимоєя», євангельські стихирини 8 гласів, «Бог Господь» з воскресними тропарамита сідальні.

У Золочівському ірмолої Григорія Залеського 1695 р. занотовано «Бог Господь» з воскресними тропарями болгарського напіву, гимни в неділю по непорочних «Благословен єси», «Ангельський собор», степенні антифони та поліелейвідсутні.

Цікавим прикладом є репертуар утрени Любачівського ірмологіону 1674 року, який демонструє подібний список піснеспівів, але дещо розширений. В осмогласній частині знаходяться такі піснеспіви воскресної утрени як:

«Бог Господь» першого гласу трьох напівів – всендневное руское, волинское та болгарское; сідальні; степенні антифони.

В розділі подібні стихирам :многомилостивое болгарское малое.



Рис.2.2. Степенні антифони з Любачівського ірмологіону 1674 року

Назагал, подібний список фіксованих піснеспівів утрени спостерігається у багатьох рукописних ірмологіонах. Важливо детальніше ознайомитися із структурою окремих збірників, укладених за хронологією:

Також цінним є Унівський ірмологіон 3 чверті XVIIст, походження якого пов'язують з Перемишльською катедрою часів митрополита Антонія, який сьогодні зберігається в бібліотеці Унівської Лаври. В цьому збірнику репертуар утрени виписаний окремим розділом. Розглянемо структуру цього збірника детальніше.

Воскресна утренья в Унівському ірмологіоні розміщена у двох розділах.

1-й розділ власне утренья, а 2-й розділ Октоїх.

Подаємо відповідний інципітарій:

Утренья:

– «Бог Господь» на 8 гласів руського і болгарського напівів;

– Блаженні;

– Прокимни;

Октоїх воскресний

– «Бог Господь» з воскресними тропарями та богородичними;

– Сідальні;

– Степенні антифони.



Рис. 2.3. «Бог Господь» болгарського напіву з Перемишльського ірмологіону

Ірмолой бл. 1629 року створення, який зберігається у Київській ЦНБ під шифром ДА П.350 (№41) і походить, ймовірно, з Києво-Печерського монастиря, у ньому занотовано тільки сідалні та степенні антифони арк. 304-497 зв.

Ірмолой 1651-1653 рр., походить з Волині, переписувач Матфей Заплатинський, ЛНБ, БА 275 (№ 105). У ньому занотовано «Бог Господь» з воскресними тропарями без ремарки арк. 207-223зв., та «Бог Господь» та «Воскресни Боже» з ремаркою болгарське арк. 283 зв.-357 зв., многомилостивое, «Раби, раби Господа», «Хвалітеім'я Господне» та «ІсповідайтесяГосподеви».

В Ірмолої НД 374 (№175) з 70-80 рр. XVII ст. зафіксовано троїчні на 8 гласів, «Бог Господь» з воскресними тропарями болгарського напіву, катавасії, гимни в неділю по непорочних – «Ангельський собор», євангельська стихира 1 гласу «На гору учеником» арк.1-21 зв.

В ірмологіонах з XVIIIст. занотованоті ж піснеспівищо і у радніших збірниках. Так,наприклад, ірмолой I третини XVIII ст. містить також «Бог Господь» київського та болгарського напівів з воскресними тропарями, поліелей, стихиру «Воскресни Боже», а також грецькою степенний антифон «От юности моя».

Поширення нотних рукописних ірмолоїв зумовило також їхнє повсюдне використання як практичних посібників з вивчення церковного співу і нотно–музичної грамоти. Тож згодом цю навчальну функцію продовжили і суттєво пришвидшили друковані ірмологіони. Важливо відзначити, що із започаткуванням друкування, репертуар ірмологіонів майже не змінився, оскільки основою залишалися рукописні ірмолої. Так, перші збірники були надруковані у Львові, зокрема, 9 жовтня 1700 року вийшов друком ірмологіон, який став першим нотним виданням в Україні. Через 9 років 1709 року в друкарні львівського Успенського

братства з'явилося друге видання ірмологіону. Цей ірмологіон відрізнявся від попереднього, у ньому виявляємо доповнені розділи святкових піснеспівів, відновлюється вступний обіходний розділ, набуває деякого відновлення і мелодичного збагачення півчий репертуар [ст.34].

Обіходний розділ ірмологіону 1709 р. містить такі провідні служби:

вибрані піснеспіви всенощного бденія;

вибрані піснеспіви літургії (напіву київського);

вибрані піснеспіви утрені а саме: «Бог Господь» вісьмох гласів без ремарки.

«Бог Господь» з ремаркою болгарського напіву у двох варіантах, троїчні на 8 гласів, блаженні на 8 гласів, катавасії на 8 гласів, богородичні на 8 гласів, два поліелеї «Хвалите ім'я Господнє» другий з ремаркою болгарське.



Рис. 2.4 Поліелеї з друкованого ірмологіону 1709 року

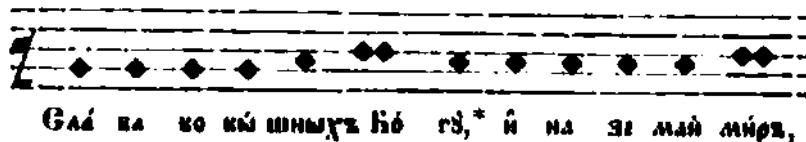
Зміст і структура нотних першодруків є логічним продовженням тих тенденцій рукописних ірмологіонів, які склалися в Україні у другій половині XVII століття [159].

Наступні видання ірмологіонів – аж до ХХст. – в основному зберегли формальну будову львівських першодруків, що виявляємо при перегляді чисельних зразків. Так, ірмологіон 1816 року містить наступні піснеспіви: в обиходному розділі «Бог Господь» з ремерками велике і мале. У розділі октоїха – степенні антифони, сідальні з богородичними та прокимни.

Ці ж пісне співи богослужіння утрені занотовано і в наступних друкованих збірниках. Наприклад, в Осмогласнику 1858 року присутні піснеспіви: «Бог Господь» велике і мале, воскресні тропарі, в осмогласному розділі – степенні антифони.

В ірмолої 1871 року у розділі Октоїх – Ірмолог знаходяться «Бог Господь» велике і мале з воскресними тропарями, сідальні з богородичними, степенні антифони та прокимни. Такі ж піснеспіви зафіксовано і в друкованому ірмолої 1879 року. Подібну стабільність демонструють і підручники церковного співу початку ХХ століття, зокрема «Гласопісонець або напівник церковний» о.Ісидора Дольницького який укладений в 1894р. у Львові. Цей напівник увібрав в себе як традиції ірмолойного співу так і дяківський спів Галичини. Цей посібник складається з 2-х основних частин: перша підпорядкована гласовій системі, та друга, в якій зафіксовано пісне співи, які не підпорядовані осмоглассю. До першого розділу належить «Бог Господь» з воскресними тропарями, до другого – «Ангельський собор», великий поліселей, величання, велике славослов'я.

СЛАВОСЛОВ'Я ВЕЛИКЕ.



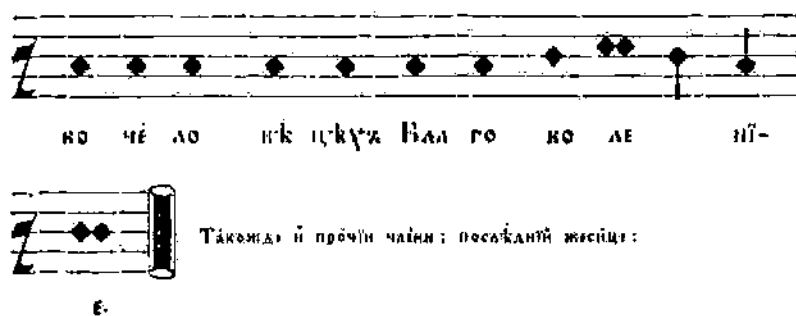


Рис. 2.5. Велике славослов'я з «Гласопіснець або напівник церковний»
о.Ісидора Дольницького 1894 р.

«Напівник церковний» Ігнатія Полотнюка, який опублікований у Перемишлі у 1902 року. У ньому занотовано, як і в напівнику о. Дольницького, наступні жанри: «Бог Господь» з воскресними тропарями, прокимни на 8 гласів, «Ангельський собор», поліелей з ремарками обичне та празничне, степенні антифони, велике славослов'я з ремаркою обичне.

II. Славословіє велике. (Священіє)
Напівник Львівський.

Рис. 2.6 Велике славослов'я з церковного напівника Ігнатія Полотнюка, 1902 р.

Наступним підручником для навчання церковних наспівів став «Напівник церковний» який упорядкував та видав у Римі в 1959 році Олександр Остгайм-Дзерович. У передмові до «Напівника церковного» Дзерович пояснює: «Для його злагодження було використано Гласопіснець о. І Дольницького. Що до

спрощення деяких напівів, то вони були зроблені на підставі першого перевидання вищезгаданого «Гласопіснця», яке зладив в році 1951 о. Іван Музичка. Ірмоси вибрані з ірмологіону виданого у Львові 1904 р.» [42, 2 ст.].

Тож в цьому напівнику зафіксовано ті ж піснеспіви, що й у попередніх. А саме: «Бог Господь» з воскресними тропарями, прокимни, поліелей, «Ангельський собор», Величання, степенна празнична, славослов'я велике.

СЛАВОСЛОВІЄ ВЕЛИКОЄ

Сла-ва во виш-них Бо-гу і на зем-лі

мир, * во че-ло-ві-ціх бла-го-во-ле - ні-є *....

Окончаніє: Про-ба-ви ми-лость тво-ю

ві - - - ду-щим тя.

Рис.2.7. Славослов'я велике з «Напівника церковного» О. Дзерович 1959 р

На цій основі переконуємося не лише у стабільності основних жанрів утрени, але й у тягlostі богослужбової практики Української Церкви. На цій основі й творився самобутній стиль національного сакрального співу, що разом із тисячами списків, а з 1700 року й друкованих видань ірмологіонів, поширювався на всіх українських і білоруських землях.

2.2. Музично-структурні особливості осмогласного циклу

«Бог Господь»

Впровадження та закріплення осмогласної системи богослужбових піснеспівів у Візантії відбулося у VIII ст. завдяки реформаторській діяльності св. Йоана Дамаскіна і згодом цей метод поширився по всьому християнському світі. Дамаскін упорядкував цілорічний репертуар церковного співу. Ладо-інтонаційною основою візантійського, а згодом і давньоруського співу була система осмогласся (восьмигласся) як єдності восьми співвіднесених “гласів”: для кожного тижня окремий лад-інтонаційний стрій (“глас”); 8-тижневий цикл піснеспівів з першого по восьмий глас створював “стовп”.

Особливість осмогласся полягала у взаємозв'язках 4 автентичних і 4 плагальних гласів, що поєднувалися між собою мелодико-інтонаційними та звуковисотним факторами. Так регулярне повторення осмогласного циклу забезпечувало цілісність мелодичної літургійної системи впродовж церковного року [111].

Важливою рисою осмогласних піснеспівів є дивовижна стабільність мелодичного матеріалу, про що пише О. Цалай-Якименко [137]. Мелодика цих піснеспівів розвивається завдяки комбінаториці різних поспівок, які чергуються між собою в межах одного піснеспіву. Проте поруч існує певна диференціація жанрів, які виявляють як різні ступені складності мелодичної канви, так і мелодично лаконічні мотиви, що можна пов'язати з літургійною функцією піснеспівів в обряді [129]. Тому розглянемо жанри, які підпорядковані осмогласній системі.

Особливе місце в утренньому богослужінні займають осмогласні піснеспіви «Бог Господь» і воскресні тропарі. Оскільки «Бог Господь» часто фіксується за двома напівами — «київським» та «болгарським», важливо дослідити особливості кожного з варіантів. Наступне дискусійне питання полягає у виявленні чи запереченні зв'язку поміж мелодикою «Бог Господь» і воскресних тропарів в межах спільного гласу. Зазначена проблематика і стане основою нашого подальшого дослідження.

Для аналізу ми обрали «Бог Господь» з Любачівського ірмологіона 1674 року, який зберігається у Львівському історичному музеї (Рук103). Збірник переписав Павло Смеречанський у містечку Любачеві біля Перемишля. Цей ірмолой переписаний дуже ошатно, він наповнений зовнішньою красою: почерк письма, мистецькі прикраси промовляють за те, що творець був яскравою, творчою особистістю. Тож зовнішня краса тут добре віддзеркалює красу внутрішню, музичну.

Це типовий рукопис другої половини XVII ст., який репрезентує найпоширеніший репертуар у богослужбовій практиці. Важливо, що в цьому рукописі, який походить з Перемишльщини, відбито традиційний півчий матеріал, характерний для інших територій України: київський, печерський, острозький, руський, волинський, болгарський, мултанський [121, с. 5].

За своїм змістом утрєня є більш радісною службою, ніж вечірня, оскільки за основну тему має події Христового служіння та Воскресіння. Зміст утрєні спричинив відповідну заміну 140-го і слідуєчих за ним вечірніх псалмів, святковим 117 псалмом, який виконується дуже урочисто. Цим псалмом і ми величаємо Христа який з'явився нам, щоб спасти світ.

117 псалом є з найбільш радісним серед збірки псалмів, і саме він став основою для укладання піснеспіву «Бог Господь». Для пісні взято найсильніші і найхарактерніші стихи, наповнені глибоким богословським змістом: «Бог Господь явився нам, благословен хто йде в ім'я Господнє». Піснеспів складається з двох речень псалма, які розташовані у зворотному порядку (стих 27 і 26) і перший з них безпосередньо має ту суть, що Господь є істинний Бог і Він в особливий спосіб відкрився нам («явився» з єврейської «просвітив», «засяяв»). Це пов'язується із наступним мотивом — "благословенністю" послідовників Христа.

Вже літургія Апостольських Конституцій бере з 117 псалма стишки 27 і 26 в якості підготування до причастя, так є і в літургіях Василя Великого та Іоана Золотоустого. Літургія ап. Якова ставить стих «Благословен Грядий»

після «Свят, Свят Господь Саваот». На утрени про нього згадує опис синайської утрени VII століття [119].

Важливе значення «Бог Господь» у богослужінні у виразний спосіб підкреслює наявність в українських Ірмологіонах його чисельних варіантів різних напівів. Піснеспіви «Бог Господь» знаходяться у кожному рукописному і друкованому нотолінійному ірмолоєві, які дійшли до нас у точному прочитанні мелодичного змісту. Про запотребованість цього жанру у богослужінні свідчать також і його варіанти – напиви. Зокрема, ірмолоїдругої половини XVII ст., містять «Бог Господь» київського, руського, печерського, острозького, волинського, болгарського напівів. Така диференціація пов'язана із виконанням піснеспіву в контексті богослужінь повного літургійного року. Так, простий напів призначався для повсякденного виконання, київський, руський, волинський, острозький напів для воскресної утрени, болгарський — для празничних богослужінь з литією. Це промовляє про високий мистецький рівень літургійної практики в Україні, яка пов'язувала глибокий богословський зміст із високою мистецькою якістю, що відображають нотолінійні ірмолої. Про це пише Олександра Цалай-Якименко: «Нотолінійний Ірмологіон відобразив загальну властивість національного мистецтва, яке на порозі нового часу зазнало виразних впливів Відродження. Новий український богослужбний збірник, на відміну від старого кулізм'яного, став не лише багатшим за репертуаром, але й зазнав значних стилістичних нашарувань. У ньому архаїчні пласти поєднуються з ренесансними зразками новогрецького, новоболгарського мистецтва» [137, с.25]. І таким яскравим прикладом є осмогласний цикл «Бог Господь».

Нашу увагу привернули київський та болгарський варіанти, оскільки саме вони найчастіше використовувалися в українській богослужбовій практиці. Про це свідчить також відповідний покажчик, який подано у каталозі Юрія Ясіновського [160].

Отже, аналіз осмогласного циклу «Бог Господь» київського і болгарського напіву якнайкраще відповідає завданню мелодичного аналізу репрезентованих піснеспівів.

Київський напів використовується найчастіше, оскільки вважається загальноукраїнським, оскільки часто термін *київський* використовувався у значенні *український*. Дуже часто чужинці вихідців з України називали *київлянами*, а всі українські культурні традиції — *київськими*. Про це, наприклад, писали О.Цалай-Якименко (137) та М.Антонович. Тоді як, наприклад, волинський, острозький чи галицький напів вказують на локальну територію.

Текст піснеспіву складається з двох речень, що позначається і на мелодичній структурі:

Бог Господь і явися нам

Благословен грядий в ім'я Господнє.

The image shows a musical score for the first voice of the Kyiv chant 'Bog Gospod'. It consists of four staves of music, each with a corresponding line of text underneath. The notes are written on a five-line staff. The first staff starts with a '1' and ends with a '2'. The second staff starts with a '2' and ends with a '3'. The third staff starts with a '3' and ends with a '3,5'. The fourth staff starts with a '4' and ends with a '6'. The text under the first staff is 'Бог Гос-подь'. The text under the second staff is 'і я-ви-ся нам'. The text under the third staff is 'бла-го-сло-вен гря-дий'. The text under the fourth staff is 'во і-мя Гос-под-нє.

Рис. 2.1. «Бог Господь» першого гласу київського напіву

Цілісна музично-поетична структура складається з чотирьох більших і менших фраз, які групуються по два речення. Помітним є також збільшення кожної наступної фрази, що можна уявити як піраміду вибудовану від тризвучної поспівки до розгорнутої підсумкової, яка переростає в окреме

речення. У часомірному розвитку помітним є поступове збільшення кількості окремих долей у фразах, що збільшує їх початкову кількість у два рази в останній фразі «во імя Господнє».

Перший мотив «Бог Господь» складається з трьох звуків, де другий акцентований і власне він експонує основну ладову опору, навколо якої розгортається мелодія. Ця поспівка виділяє тон *h* та його суміжні звуки *a*, *c*. Слід відзначити, що піснеспів побудований на основі синкоп, які динамізують форму. В четвертій фразі синкопа також присутня, але її енергетична суть «розчинилася» на завершальній стадії розвитку музичної форми.

Друга фраза «і явися нам» продовжує повторювати звук *c* і це повторення робить його своєрідною домінантою, кадансуючи на основному опорному тоні *h*. Спільно ці дві фрази творять одне логічне речення, що експонує головний опорний звук *h*, домінуючий тон *c* і завершальну каденцію на тоні *h*. В цьому виразно проявляється розвинуте музичне мислення, що впливає із музичних закономірностей розвитку. Речення перше і друге формують своєрідну експозицію.

Третя фраза «благословен грядий» виростає з основного ядра (*a*, *c*), спираючись на вже сформованих елементах. Ця фраза переходить у завершальну, що є підсумком всього мелодичного розгортання піснеспіву. Четверта фраза «во імя Господнє» виростає з другої «і явися нам», але з додатковим каденційним елементом. Як вже йшлося вище, друга фраза є основою четвертої фрази, але тут вона є розширеною і завершальною.

Перший глас, окрім помітної виразної «пірамідальної» форми цілого, має також внутрішні мелодико-інтонаційні і ритмічні зв'язки між окремими фразами. Перші дві фрази побудовані у дзеркальному відображенні: фраза перша – рух вперед, тетрахорд *a*, *h*, *c* із подовженим звуком *c* на другій ноті, має таку ж саму структуру і в наступній фразі, яка має дзеркальну форму. У часовому вимірі форма піснеспіву поступово розширюється:

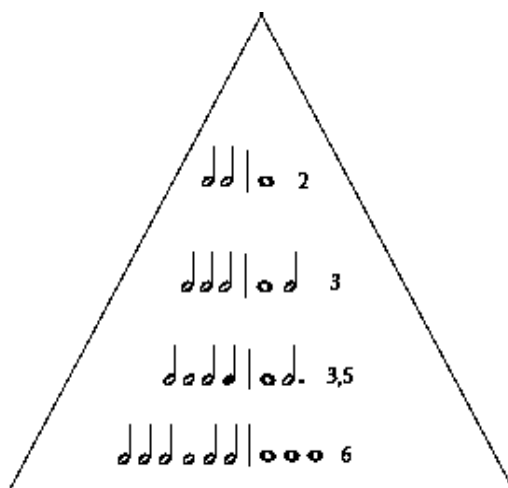


Рис. 2.2. Пірамідальна форма «Бог Господь»

Друга фраза доповнена двократним повторенням звуку *h*, що можна визначити як елемент розвитковості, що впливає з логіки словесного тексту. Ця друга фраза є відкритою: функціонально і ритмічно закінчується на чвертковій ноті *h*, що виразно сигналізує про подальший розвиток. Загалом, ця пара двох фраз із двома наступними фразами складає своєрідне запитання і відповідь, тому що перші дві фрази завершуються половинною каденцією на другому ступені, а загальне завершення на основній тоніці *a*.

Як йшлося вище, першому гласові динамічного розвитку надають синкопи, які спричинилися до зміщення акцентів словесного тексту у першому та четвертому реченнях. У першому гласі така ритмічна форма впливає з логіки музичної структури грецького тексту.

Рис. 2.3. Зміщення акцентів у тексті «Бог Господь»

З ілюстрації виразно помітно, що музика слов'янського перекладу зберігає форму грецького оригіналу.

Пізніші мелодичні варіанти, особливо за останні два століття поступово адаптують музичну складову до церковнослов'янського перекладу. Це, зокрема, Ірмологіон 1700 р., опублікований за єпископа Йосифа Шумлянського у Свято – Юрській друкарні, «Гласопіснецъ» о. Ізидора Дольницького 1893 р., «Напівник церковний» Олександра Дзеровича 1959 р., «Напівник» Ігнатія Полотнюка. 1902 р.

Подаємо приклад «Бог Господь» з ірмолою Львівського Ставропігійського Інституту (передрук почаївського видання 1775 р.) із виправленими вербальними акцентами:



Рис. 2.4. «Бог Господь» з виправленими вербальними акцентами з львівського ірмологіону 1904-1906 рр.

Таким чином, скромний на перший погляд мелодичний текст піснеспіву «Бог Господь» XVII ст. виявляє цікаві музичні закономірності. Він демонструє майже повну тотожність грецькій мелодиці і ритміці. І лише пізніше ця залежність поступово зменшується на користь логічного поєднання музичних і текстових акцентів церковнослов'янських перекладів. При цьому мелодика втрачає синкоповану пружність давніших греко-слов'янських зразків. Тож можна припускати, що друга половина XVII ст. є важливим періодом розвитку монодії, яка й надалі залишається в межах грецьких структур, та цей висновок потребує ширших і глибших студій.

Аналітичні спостереження над піснеспівом «Бог Господь» виявляє важливі риси його мелодичної та ритмічної структури. Навіть на мікрорівні

спостерігається логіка структурного розвитку загальної форми, базована на інтонаційному рівні, пов'язаному з грецькою основою. Так, на прикладі ритмічно наголошених звуків відчуваємо вплив грецького оригіналу, що свідчить про тісну взаємодію мелодико–поетичного рівнів, які частково збереглися у зразках української сакральної монодії. Це переконує у необхідності залучення порівняльного методу досліджень українських піснеспівів з їх грецькими джерелами задля отримання об'єктивних наукових результатів.

Діапазон 2 гласу $h - e^1$, мелодика також силлабічного складу, але з'являється ритмічна група восьмих. Стрибки відсутні, закінчується піснеспів звуком h .



Рис. 2.5. «Бог Господь» другого гласу київського напіву

Два мелодичні речення піснеспіву чітко розділені терцовим ходом. Також друге речення піснеспіву побудоване на мелодиці першого. А що друге речення містить більшу кількість вербального тексту, то починається воно коротким силлабічним мотивом на слові «благословен».

Діапазон 3 гласу такий як і в 2 гласі — $h - e^1$, проте виразна відмінність проявляється у напрямку мелодичного розвитку — від найвищого ступеня до найнижчого, але завершується піснеспів також високим звуком — d .



Рис. 2.6. «Бог Господь» третього гласу київського напіву

Два мелодичні речення піснеспіву не виявляють великої різниці мелодичної структури і об'єднані такими ознаками як розспівність окремих складів, розмаїття тривалостей та виразною повторністю окремих зворотів.

Діапазон 4 гласу $c^1 - e^1$, мелодика силлабічного складу, плавна, без стрибків, починається і закінчується звуком c . Два мелодичні речення піснеспіву мають однакову каденцію.



Рис. 2.7. «Бог Господь» четвертого гласу київського напіву

«Бог Господь» 4 гласу виразно контрастує з 3 гласом і за характером найближче споріднений з 1 гласом.

Діапазон 5 гласу $a - e^1$, мелодика силлабічного складу, плавна, без стрибків. Цікаво, що як і у випадку 3 гласу починається найвищим ступенем, а далі розвивається у низхідному напрямку.



Рис. 2.8. «Бог Господь» п'ятого гласу київського напіву

Два мелодичні речення піснеспіву характеризуються подібними зворотами, але розділені квартовим стрибком.

Діапазон 6 гласу розвивається в межах терції, зате репрезентує найвищий висотний рівень: $e^1 - g^1$. Мелодика збагачена елементами розспівності складів, а також ускладнена різними типами тривалостей:



Рис. 2.9. «Бог Господь» шостого гласу київського напіву

Два мелодичні речення піснеспіву починаються по-різному, але каденції мають однакові.

Діапазон 7 гласу також займає першу октаву $c^1 - g^1$, мелодика 1 речення силлабічного складу, але у 2 реченні з'являються елементи розспівності та дроблення тривалостей.

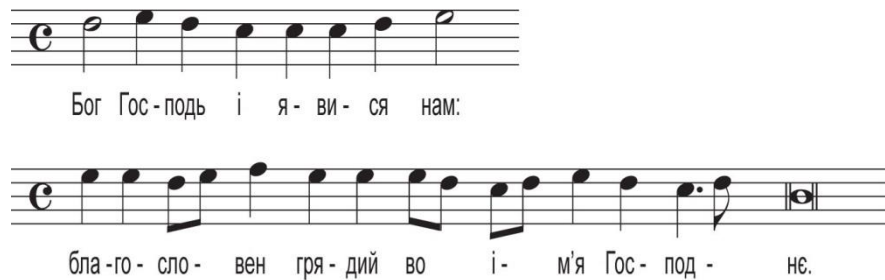


Рис. 2.10. «Бог Господь» сьомого гласу київського напіву

Діапазон 8 гласу $c^1 - f^1$, як і в 7 гласі мелодика 1 речення силлабічного складу, плавна, а в 2 реченні присутні складні ритмічні варіанти. Два мелодичні речення піснеспіву характеризуються відсутністю половинних тривалостей і повністю складаються з четвертних нот з восьмими.



Рис. 2.11. «Бог Господь» восьмого гласу київського напіву

Загальний аналіз осмогласного циклу «Бог Господь» київського напіву дозволяє зробити наступні висновки.

1. За мелодичними ознаками – мелізматичні розспівні елементи, ритмічне розмаїття, дроблення основних тривалостей – найяскравіше виділяються 3 і 6 гласи.

2. За висотністю мелодичного діапазону та напрямком розвитку мелодичного руху можна представити наступну схему:

Таблиця 2.3

Діапазон циклу «Бог Господь» київського напіву

1	2	3	4	5	6	7	8
g-c ¹	h-e ¹	e ¹ -h	c ¹ -e ¹	a-e ¹	e ¹ -g ¹	c ¹ -g ¹	c ¹ -f ¹

За схемою видно, що 1, 2 і 3 гласи мелодично розвиваються у найнижчому регістровому рівні, а 6, 7 і 8 гласу на найвищому регістровому рівні в межах 1 октави. На цьому фоні 4 і 5 гласи за діапазоном в циклі перебувають у наступному зв'язку — 5 глас ближчий до 1-3 гласів, а 4 глас до 6-8 гласів. Звернемо увагу на таку особливість 5 гласу, як побудова мелодики виключно на основі половинних тривалостей. Ця риса виділяє 5 глас у повному циклі і символізує початок нового внутрішнього структурного поділу. Коли згадати, що осмогласся виникло у Візантії як поєднання 4 автентичних і 4 плагальних гласів, то, ймовірно, перед нами постає залишок первинної системи — внутрішнього поділу на дві частини. Звичайно, що візантійська система не представлена в українській практиці так виразно як у греко-візантійській практиці, проте її елементи можна спостерігати на прикладі мелодики осмогласних циклів і українських фіксованих осмогласних піснеспівів. Цікаво, що саме 5 і 8 гласи «Бог Господь» також поєднані за методом контрасту тривалостей — тільки половинні ноти у 5 гласі і їх повна відсутність у 8 гласі (частково з вісімками).

Отже, особливість восьми варіантів «Бог Господь» на обмеженому мелодичному матеріалі дозволяє виявити виразні відмінності окремих піснеспівів,

що свідчить про наявність мелодичної барви кожного з них. характерними ознаками внутрішньої будови музичного матеріалу київського наспіву є формування мелодичних ліній піснеспівів за допомогою мелодичних формул та їх варіювання, розподіл на літературні й музичні рядки, довгочасові внутріскладові розспіви, елементи пунктирного ритму тощо. Характерною ознакою піснеспівів «Бог Господь» київського наспіву є їхнє формоутворення за вимогами словесного тексту та за псалмодичними акцентами, що формують мелодичні рядки [128]. Це говорить також, що якість не завжди пов'язана із масштабністю, а залежить, насамперед, від майстерності художнього зображення. Ймовірно, що саме глибокий зміст такого короткого піснеспіву мав таке важливе значення в утрєні, що спричинився до створення мініатюрного мелодично-виразного образу.

Порівняння «Бог Господь» першого гласу київського і болгарського наспіву вказує на виразну їх відмінність, яка своєю чергою, засвідчує походження і побутування цих наспівів у різних місцевостях та їхнє призначення для різних – святкових і повсякденних – богослужінь:

київське

Бог Гос- подь і я- ви- ся нам;

бла- го- сло- вен гря- дий во і- м'я Гос- под - не.

Рис. 2.12. «Бог Господь» першого гласу київського наспіву

болгарське

Бог Гос - подь
і я - ви - ся нам;
бла - го - вен гря - дий
во і - м'я Гос - под - не.

Рис. 2.13. «Бог Господь» першого гласу болгарського напіву

«Бог Господь» київського напіву, на відміну від болгарського, має силабічну структуру, натомість болгарський напів мелодично багатший, в ньому присутня складніша ритміка, наприклад, у розспівах складів тексту кілька разів трапляються ритмічні формули «половинна з крапкою – четвертна», відбувається пришвидшення музичного полотна за рахунок чергування четвертних і вісімок. У часомірному розвитку присутнє збільшення окремих долей у фразі. При аналізі «Бог Господь» болгарського напіву виявляємо, щоперша мелодична фраза, як правило, стає інтонаційним матеріалом для другої фрази. А оскільки друга фраза є завершальною, вона дещо подовжена за рахунок додання кадансу. Та ця різниця в мелодиці болгарського та київського напівів «Бог Господь» наявна не в усіх гласах. На прикладі шостого та сьомого гласів, які знаходяться в Любачівському ірмологіоні, можемо простежити ці відмінності.

Як зауважила Л. Корній, мелодика піснеспівів болгарського напіву іноді, але не дуже часто, також має ознаки силабічного стилю. А також при порівнянні мелодичного змісту «болгарських» та інших піснеспівів є різний мелодичний зміст, за окремими винятками [62, с.7]. Можливо, це спостереження більше стосується малих форм давніх богослужбових піснеспівів, таких як «Бог Господь».

Нашу увагу зосереджує сьомий глас, в якого мелодика болгарського та київського напівів ідентичні, за винятком зміни ритмічних тривалостей, а саме один напів використовує швидші тривалості, а інший – зміщення до довших. Наші уявлення про напів болгарський схиляють до думки, що ці зміни в пришвидшені темпу пройшли саме у ньому. Та ми помиляємось, бо якраз у болгарському напіві переважають половинні та цілі ноти.

глас 7

київське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам:
бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

болгарське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам:
бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

Рис.2. 14. «Бог Господь» сьомого гласу з Любачівського ірмологіону

Також цікавим прикладом для нас виявився і шостий глас:

глас 6

київське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам:
бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

болгарське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам:
бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

Рис. 2.15. «Бог Господь» шостого гласу з Любачівського ірмологіону

Фактично, мелодичний матеріал обидвох піснеспівів ідеїдентичний. Різниця тільки у ритмічній шкалі. У болгарському напіві її центр зміщується в сторону крупніших тривалостей. Науковці припускають, що таке зменшення ритмічних тривалостей пов'язане, мабуть, з прискоренням темпу виконання піснеспівів [62]. Також піснеспівові динамічної напруги надає кульмінаційна, ціла нота g^1 , яка зустрічається протягом досить короткого твору п'ять разів, що і надає болгарському напівові динамічної напруги та симетричності. Дещо різняться каданси «Бог Господь» даного гласу. Каданс київського напіву є досить простим, і є точним повторенням мелодичної фрази першого речення. Натомість в кадансі болгарського напіву присутній пунктирний ритм та вісімки, які активізували енергію музичного потоку.

Для того, щоб переконатись у тому, що між київським і болгарським напівими «Бог Господь» можна виявити відчутну мелодичну тотожність, ми переглянули декілька ірмологіонів, які містять різні варіанти цього піснеспіву. У ірмологіоні, який походить з м. Лежайськ 1680-1681 рр. (НД 103) занотовано такі самі зразки болгарського та київського напівів, що і в Любачівському.

У Львівському ірмологіоні 1679 р. (ОН 235) занотовано два варіанти київського та болгарського напівів сьомого гласу, і болгарський напів (як у Любачівському ірмологіоні) виявляється мелодично простішим, ніж київський.

глас 7

київське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам бла-го-сло-вен
гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

болгарське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

Рис. 2.16 «Бог Господь» київського та болгарського напівів з львівського ірмологіону 1679 р.

У ірмологіоні Марка Потоцького 1659 (Петр. 96) та у ірмологіоні I пол. XVIII ст. (НТШ 235). «Бог Господь» занотовано у двох варіантах. І як у попередніх прикладах, мелодика «Бог Господь» сьомого гласу виявилася простішою.

глас 7

по древньому напіву

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам
бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

по древньому по болгарску

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

Рис. 2.17. «Бог Господь» з ірмологіону Марка Потоцького 1659 р.

глас 7

київське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам бла-го-сло-вен
 гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

болгарське

Бог Гос-подь і я-ви-ся нам бла-го-сло-вен гря-дий во і-м'я Гос-под-не.

Рис.2.18 «Бог Господь» з ірмологіону I пол. XVIII ст

Для восьми гласів циклу Бог Господь болгарського напіву характерні моторність, мелізматичність, ритмічні виразні звороти, повторність, синкопований ритм. Тож саме ці виразні мистецькі риси вплинули на часте використання болгарського напіву під час воскресних та особливих празничних богослужінь в українській Церкві.

Також слід звернути увагу на «Бог Господь» з ремаркою волинського напіву який є зафіксований у Любачівському ірмологіону разом з болгарським та руським напівами.

У своїй книзі «Київська школа музики XVII століть» Олександра Цалай-Якименко, вказує на те, що «паралельно з острозьким вживали також і найменування волинський, що свідчить про досить виразну етнолокальну стилістичну спільноту в співочому мистецтві волинських осередків»[137].

Острозька школа була одним з провідних центрів засвоєння і трансформації балканських напівів. Тож поява острозького напіву, була пов'язана з культурно–освітньою роллю Острога останньої чверті XVI і початку XVII ст. За каталогом Ю.Я. простежуємо більше ста ірмологіонів з позначенням «волинський», «острозький», «острозький–волинський» та «острозький-київський» напиви[160]. Це свідчить про їх популярність у богослужбовій практиці. Попри це репертуар острозького напіву є обмежений. Найбільш поширеними піснеспівами, які найчастіше зустрічаються в ірмолоях

з ремаркою острозький напів є кондак Богородиці «Возбранной воєводи», псалом «Блажен муж» та задостойник «О Тебi радується». Зазвичай в рукописах різні напиви записувалися попарно. Так у статті «Музичне мистецтво давнього Острога» автори підтверджують це явище, доводячи, що «Блажен муж» острозького напіву записувався переважно в парі з київським (одне за одним), тимчасом як за достойник «О Тебi радується» і кондак Богородиці – переважно з болгарським. Тобто перший напів укладач ірмолою вважав одним з місцевих варіантів, а другий – загально українським [140, ст.78]. Це правило також стосується і піснеспіву «Бог Господь», який в Любачівському Ірмологіоні зафіксований у трьох варіантах, а саме – київський, волинський та болгарський напиви

При порівнянні мелодики «Бог Господь» першого гласу чітко простежуються зв'язок волинського напіву з болгарським.

глас 1

київське

волинське

болгарське

Рис. 2.19. «Бог Господь» київського, волинського, болгарського напівів з Любачівського ірмологіону

Два останніх напиви яскраво відрізняються від київського широким діапазоном – волинський напів має діапазон октави від ноти g до g^1 , натомість болгарський напів має вузький діапазон – h до f^1 . На противагу волинському напівові в якому дві мелодичні фрази «Бог Господь і явився нам та благословен грядий во імя Господне», побудовані на різному мелодичному матеріалі то в болгарському напіві друга мелодична фраза є основою другої фінальної, і тут вона дещо розширена і завершальна. Тож мелодика волинського та болгарського напівів є розспівнішою у порівнянні з київським. В обох напівих з'являється пунктирний ритм та синкопи, а також присутнє дроблення тривалостей аж довісімок, особливо в болгарському напіві, в якому з'являється група вісімок в кадансі. В свою чергу у волинському напіві в кадансі з'являються дві синкопи. Оперують тотожними засобами мелодичного розвитку.

На прикладі другого гласу волинський напів розспівниший, містить розвиненішу ритмо–мелодичну складову. Наприклад, в ньому з'являється короткий, але досить ритмічний розспів який побудований на повторності.

Натомість – болгарський напів володіє ширшим діапазоном від ноти a до f^1 . Та мелодика піснеспіву знову ж побудована на двох майже однакових мелодичних реченнях. Чітка ритміка є характерною для болгарського напіву.

ВОЛИНСЬКЕ

Бог Гос - подь і я - ви - ся нам
 бла - го - сло - вен гря - дий,
 во і - м'я Гос - по - дне.

БОЛГАРСЬКЕ

Бог Гос - подь і я - ви - ся нам бла - го -
 сло - вен гря - дий во і - м'я Гос - по - дне.

Рис. 2. 20. «Бог Господь» волинського на болгарського напіву

Таке попарне існування руського і болгарського трактування одного образу було типовим для співочої практики України і мало усталену традицію протягом XVI–XVII століть. В цьому контексті острозько-болгарська пара напівів, є конкретним втіленням показової закономірності: замилювання наших предків до справжніх естетичних цінностей, відкритість до сприйняття нового із суміжних співочих культур [140, с. 79].

Також цікавим є мелодичний зв'язок двох найбільш уживаних в українській церковній практиці піснеспівів утрени «Бог Господь» і воскресних тропарів болгарського напіву. Про зв'язок між цими піснеспівами писав відомий український дослідник церковного співу Мирослав Антонович [11]. Проте, ця теза не була підкріплена нотними прикладами, тож пропонуємо детальніше розглянути це питання.

У попередньому параграфі ми вказали лише на відмінність мелодики кийвського та болгарського циклів «Бог Господь». Розгляд впливу мелодики болгарського «Бог Господь» на воскресні тропарі є наступною ланкою

дослідження. Власне, імовірність такого впливу болгарської традиції не є неможливою, оскільки у ранньомодерну добу засвоєнню нових естетичних і стильових поглядів та норм сприяла нова хвиля поствізантійської культури, зокрема, балканських слов'ян у вигляді грецьких та болгарських напівів, які несли підвищену емоційну образність, нові засоби виразовості, досконалість музичної форми. Особливого поширення у цей період набула в Україні балканослов'янська монодія. Трапляються українські та білоруські ірмолої, у яких спостерігається така значна наповненість болгарським репертуаром, що деякі з них дістали назву *Ірмолої болгарського пінія* [62]. Активність засвоєння болгарського напіву визначалася насамперед її музичними чинниками, такими як яскравий народнопісенний колорит, подекуди відвертою жанровою основою.

Особливо знаменною була поява вже асимільованих, українсько–болгарських гібридних форм напівів: болгарські та українсько–болгарські варіанти, як переважно, виконували під час святкових богослужінь. Принципом добору зразків балканського репертуару та введення його в наші Ірмолої був естетичний критерій. Запозичені зразки, як правило, відзначались інтенсивним мелодичним розвитком, рельєфністю метроритміки, чіткістю та опуклістю форми, багатим спектром суто музичної образності, яка здатна передати і урочистість і пафос, граціозність та експресію, образи, зовсім нетипові для української монодії, епічної чи монументальної за своїм характером. Балканські запозичення принесли до нас зразки глибинного синтезу професіонального мистецтва з народним. Така незвична музична стилістика цих напівів сприймалась у нас без опору, охоче засвоювалась, даючи імпульси аналогічним процесам зближення архаїчних ірмолоїних співів з тогочасною народнопісенною творчістю [137, с. 20-21].

Найкращим доказом популярності болгарського напіву в українському богослужінні є відповідний репертуар в ірмологіонах. Наприклад, майже у кожному з Ірмолоїв які входять до Каталогу Ю. Ясіновського «Українські та

білоруські нотолінійні Ірмолої 16 –18 століть» присутні болгарські варіанти [160]. Це добре видно за показчиком напівів у Каталозі:

Болгарський 1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 75, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 148, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 207, 208, 209, 211, 212, 216, 220, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 271, 271, 273, 275, 276, 278, 279, 281, 283, 285, 288, 289, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 305, 308, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 340, 351, 353, 354, 355, 357, 363, 364, 365, 368, 369, 370, 373, 375, 377, 379, 380, 382, 385, 387, 390, 391, 394, 398, 400, 403, 411, 412, 414, 415, 423, 425, 426, 427, 428, 432, 434, 435, 438, 440, 442, 447, 449, 454, 457, 460, 465, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 477, 478, 479480, 481, 482, 489, 490, 494, 497, 498, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 514, 515, 516, 519, 522, 523, 525, 527, 529, 532, 533, 536, 540, 543, 544, 545, 546, 551, 556, 558, 559, 560, 561, 564, 567, 572, 674, 575, 577, 579, 580, 581, 582, 588, 591, 600, 602, 603, 605, 607, 608, 609, 612, 613, 616, 617, 619, 620, 621, 628, 631, 633, 637, 638, 640, 641, 642, 645, 647, 652, 654, 660, 664, 665, 667, 668, 669, 671, 672, 676, 678, 681, 686, 690, 692, 698, 699, 700, 703, 705, 706, 709, 710, 711, 712, 713, 720, 722, 724, 737, 739, 743, 744, 749, 751, 755, 756, 758, 759, 760, 762, 764, 768, 769, 771, 773, 775, 776, 777, 782, 783, 784, 787, 788, 789, 798, 799, 800, 801, 804, 807, 808, 818, 821, 830, 836, 837, 839, 842, 847, 854, 855, 866, 868, 869, 871, 877, 881, 882, 888, 892, 894, 895, 896, 897, 898, 902, 904, 907, 908, 912, 916, 917, 919, 921, 922, 924, 928, 929, 931, 934, 935, 936, 940, 942, 944, 945, 949, 950, 952, 955, 957, 966, 968, 969, 970, 972, 979, 983, 984, 985, 990, 992, 994, 996, 1005, 1007, 1014, 1017, 1039, 1040, 1049, 1055, 1069, 1070, 1073, 1079.

Жанр тропаря – це найдавніша частина празничних послідувань, яка знайома тій первинній формі богослужень, яку представляють Типікони Великої Константинопольської Церкви [119]. Основним призначенням цього жанру є відображення суті події яку святкуємо того чи іншого дня.

Популярність тропарів підкреслюється також їх використанням замість інших піснеспівів на окремих богослужіннях.

Походження цього слова *Тропар* прослідковано, але його істинне значення пояснюється по-різному. Слово *troparion* походить від *tropaia*, що означає *переможне знамення*, у такому випадку його думка – прославляти перемогу мучеників над язичництвом, преподобного – над страстями, або самого Спасителя – над смертю. Друге пояснення цього слова ставить його у зв'язок з ірмосами канону; якщо ірмос є зв'язком пісні із піснями, то тропарі звертаються до ірмосу. Третє трактування *тропаря* ставить його у залежність від *тросов* що означає *зразок*. Вже у давніх еллінів спосіб співу у певному ладі називався *тросон*. Давні лади: лідійський, міксолідійський, гіполідійський, фригійський і ін. називалися *тросоми*. Тропар – піснеспів, не запозичений із Святого Письма, а в сучасному уставі слово *тропар* вживається частіше в різних значеннях:

1. Отпустительні тропарі

Насамперед треба розрізнати так звані *отпустительні* тропарі. Це є короткий заключний піснеспів, прославляючий даний праздник, святого або явлення ікони.

2. Тропарі канону

Коли говоримо про тропарі канону маємо на увазі строфи християнської церковної піснетворчості, укладених строф канону, які співаються на зразок ірмосу. Вони у думці ритму, кількості складів були однаковим до ірмосу, крім цього в ідеальному своєму значенні, вони повинні і по змісту даної пісні. Це означає, що, прославляючи будь-яку подію із життя Господа чи Богородиці, чи пам'ять будь-якого святого, тропарі першої, наприклад, пісні повинні ідейно зв'язуватися з переходом через Червоне море; в шостій вони повинні мати ідейний зв'язок з перебуванням Іони у чреві кита; сьомій і восьмій із отроками в печі вавилонській і т. д. Зрозуміло, що витриманий у

поетів метричний і мелодичний зв'язок в грецькому тексті, вже зникає в слов'янському і арабському; що торкається змісту.

3. Тропарі на «Господи воззвах»

Інколи терміном тропар у типіконі відзначаються стихири на «Господи воззвах»; які тоді так і визначені як тропарі на «Господи воззвах».

Тропарі мають свій напів у кожному гласі. За своїм змістом можуть отримувати і характерні назви, як наприклад: тропар воскресен, тропар хрестовоскресен, тропар богородичен, тропар хрестобогородичен, тропар троїчен і ін.

Воскресний тропар, який співаємо після «Бог Господь» часом називається *відпустительним*, бо початково його співали наприкінці служб як підсумок свята, або після вечірнього богослужіння [119]. Це важлива риса для драматургічного поєднання вечірнього та утреннього богослужінь, які разом творять цілісну літургійну одиницю.

Вплив «Бог Господь» на мелодику воскресних тропарів утрени також не є випадковим. По-перше, жанр воскресних тропарів за чином утрени слідує за «Бог Господь», а, по-друге, воскресні тропарі за своїм богословським змістом приносять радісний тон в утреннє богослужіння. Із виконанням воскресних тропарів відбувається перехід від старозавітних почуттів до живого передчуття спасіння, яке дається підбором тексту із 117 псалма, в цей момент пісні утрени переходять на пряму християнську мову. Воскресний тропар найбільш урочисто виконується навіть на повсякденній утрени, де він співається двічі, що не відбувається ні під час будь-якого іншого богослужіння. Порівняння мелодики «Бог Господь» болгарського напіву і воскресних тропарів свідчать про безперечну мелодичну спорідненість обох жанрів:

болгарське

Бог Гос - подь
і я - ви - ся нам;
бла - го - сло - вен гря - дий
во і - м'я Гос - под - не.

Рис. 2.20 «Бог Господь» болгарського напіву з Любачівського ірмологіону

воскресний тропар

Ка- ме - ни зна- ме- на- ну от і- у- дей,
і во- і- ном стре- гу- щим пре- чис- то- є ті- ло тво- є:
вос- кресл є- си в тре- тій день, Спа- се, да- ру- я ми- ро- ви жизнь,
се- го ра- ди си- ли не- бес- ни- я
во- пі- я- ху Ти жиз- но- дав- че.
Сла- ва вос- кре- се- ні- ю Ти Хрис- те:
сла- ва цар- стві- ю Ти, сла- ва смо- тре- ні- ю Тво- є- му
є- ди- не че- ло- ві- ко- люб- че.

Рис. 2.21 Воскресний тропар з Любачівського ірмологіону

На прикладі бачимо, що мотив болгарського «Бог Господь» 1-го гласу майже не змінено у мелодиці воскресного тропаря. Основна відмінність полягає лише у розмірах піснеспівів, які викликані різним обсягом текстів двох речень «Бог Господь» співставляються розвинутою поетичною формою воскресних тропарів. Така розбіжність в об'ємі піснеспівів у мелодиці проявилася наступним чином — короткий мелодичний мотив «Бог Господь» постійно повторюється із незначними змінами, які викликані текстовою структурою.

«Бог Господь» та тропар другого глас майже ідентичні. Відмінність мелодики тропаря полягає у збільшенні кількості половинних нот, з'являється пунктирний ритм.

Бог Господь 2-й глас

благословен, гряди во имя Господне.

тропар

жизнодаче христе боже слава тебе.

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Бог Господь 2-й глас' and contains a melodic line with lyrics 'благословен, гряди во имя Господне.' The bottom staff is titled 'тропар' and contains a similar melodic line with lyrics 'жизнодаче христе боже слава тебе.' Both staves use a single-clef system and a common time signature.

Рис. 2.22. «Бог Господь» та воскресний тропар другого гласу

Мелодика «Бог Господь» та воскресного тропаря третього гласу також спільних мотивів аніж у першому гласі, у зв'язку з невеликою різницею вербального тексту у тропареві та в «Бог Господь».

Бог Господь

иявися нам; благословен гряди во имя Господне.

тропар

измертвих бисть; изчрева адова избавил ест нас; и по даст мирови велию милость.

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Бог Господь' and contains a melodic line with lyrics 'иявися нам; благословен гряди во имя Господне.' The bottom staff is titled 'тропар' and contains a similar melodic line with lyrics 'измертвих бисть; изчрева адова избавил ест нас; и по даст мирови велию милость.' Both staves use a single-clef system and a common time signature.

Рис. 2.23 Кадансовий фрагмент піснеспіву «Бог Господь» та воскресного тропаря третього гласу

Бачимо, що їх мелодія та каданс однакові, з винятком серединної побудови тропаря, в якому присутня більша кількість складів, що призвело до

зміни в мелодії. Зміна ж полягає у повторенні висхідного руху половинними нотами.

Мелодика четвертого гласу без змін, не враховуючи цілої ноти яка є закінченням фрази «Бог Господь» і також це пов'язано із тестом у якому є 12 складів на відміну від тропаря в якому 11.

Бог Господь
бла - го - сло - вен гря - дий во і - м'я Гос - под - не:

тропар
да - ру - я ми - ро - ви ве - лі - ю ми - лость.

Рис. 2.24. Спільна мелодика у побудові «Бог Господь» та воскресного тропаря четвертого глас

На відміну від попередніх прикладів, мелодика «Бог Господь» п'ятого гласу розспівніша, а саме – з'явився низхідний і висхідний терцовий рух, який розширює мелодичну лінію.

Бог Господь
я - ви - ся нам: бла - го - сло - вен гря - дий во і - м'я Гос - под - не.

тропар
у - мер - ши - я во слав - но - є во - скре - се - ні - є сво - є.

Рис. 2 25.

Мелодика «Бог Господь» та тропаря шостого гласу різняться тільки зміною тривалостей, вісімки змінюються чвертками, тим самим, пришвидшивши темп, а також різняться кадансом.

Бог Господь

Бог Гос- подь і я- ви- ся нам: бла- го- сло- вен гря- дий

тропар

Ан- гель- скі- я си- ли на гро- бі Тво- єм і стре- гу- щі- і у- мер- тві- ша

Рис.2 26.Зміна тривалостей у мелодиці «Бог Господь» та воскресного тропаря шостого гласу

На відміну від попередніх зразків, в яких каданс «Бог Господь» та тропаря були однаковими, то каданси піснеспівів шостого гласу досить різняться між собою.

Бог Господь 6-й глас

во і- м'я Гос- под - не:

тропар

Гос- по- ди сла- ва те- бі.

Рис. 2.27 Змінені каданційні фрази «Бог Господь» та воскресного тропаря шостого гласу

Мелодика воскресного тропаря сьомого гласу, теж побудована на інтонаційном зерні «Бог Господь»

Бог Господь 7-й глас

го- сло - вен гря- дий во і- м'я Гос- под - не:

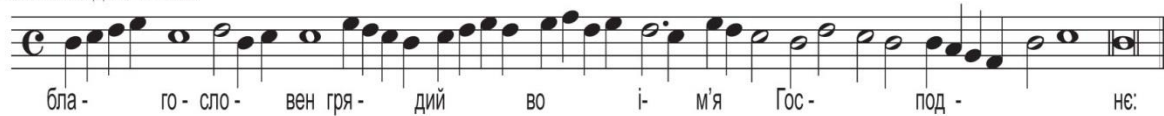
тропар

і а- по- сто- лом про-по- ві- да- ти по- ве- лі ми- ро- ви ве- лі- ю ми- лость.

Рис. 2.28. «Бог Господь» та воскресний тропар сьомого гласу

Каданс у тропареві восьмого гласу подовжений на одну долю, завдяки крапці біля ноти.

Бог Господь 8-й глас



тропар



Рис. 2.29. «Бог Господь» та воскресний тропар восьмого гласу

Зазначимо важливу особливість — мелодичним зразком для воскресних тропарів є «Бог Господь» саме болгарського напіву, хоч в ірмологіонах ці воскресні тропаріне вказуються як болгарські. Цей факт ще раз підкреслює урочистість функції болгарського напіву в українському богослужінні.

Отже, аналіз вибраних піснеспівів утреннього богослужіння репрезентує різні сторони мелодичного оформлення обряду. При цьому використовуються як внутрішні зв'язки в межах осмогласного циклу, так і мелодична взаємодія окремих жанрів, що формує мелодичну драматургію служби.

2.3. Формотворча роль мелодико-інтонаційних засобів циклу ступенних антифонів

Жанр ступенних антифонів, як і «Бог Господь», належить до системи осмогласся, входить до структури воскресної і празничної утрени та виконується на закінчення її першої частини, яка передує читанню воскресного Євангелія.

Перш ніж говорити про ступенні антифони, слід зауважити, що сам жанр антифон (грец. *αντιφωνος* – такий, що звучить у відповідь) відомий з IV сторіччя. Антифон – це піснеспів, який виконується почергово двома хорами, або солістом і хором. Назва цього жанру стала також основою особливого способу виконання літургійних піснеспівів, що полягав у почерговому співі

двох хорів. Вже сам зміст терміну «антифон» – «протизвуччя» – апелює до форми музичного діалогу, і в сучасному богослужінні таким способом найчастіше виконуються стишки псалмів [3, с.93].

Є різні версії, хто ввів антифонний спів у богослужіння християнської церкви. Наприклад, Сократ стверджує, що антифонну форму співу ввів у богослужіння предстоятель антіохійської церкви св. Ігнатій Богоносець. Інші богослови приписують це антіохійським монахам Флавіану і Діодору [15, с.169]. У Західній церкві введення антифонного співу блаж. Августин приписує св. Амвросію Медіолянському. «Тоді, — говорить блаж. Августин про єпископа св. Амвросія Медіолянського, – було встановлено спів по звичаю східних країн, щоб народне *томився скукою*» [119, с.157]. Згодом утворюються цикли однойменних жанрів — антифонів. Найуживанішими антифонами є ті, які співаються на літургії. В свою чергу вони поділяються на три види: повсякденні, воскресні, святкові. Антифони повсякденні — складаються із псалмів 9-го, 92-го і 94-го та співаються замість Блаженних і зображальних псалмів (102, 145) у певні дні, які подані типіконом. Празничні антифони — співаються в дванадцять свята. Так, архімандрит Кипріан (Керн) у своїй книзі «Литургика. Гимнографія и эортология» пише: «Празничні антифони на літургії складені з віршів різних псалмів, відповідно до змісту свята. Ці вірші псалмів чергуються або з особливими приспівами, “Молитвами Богородиці” і “Спаси нас, Сину Божий”, або з тропарем самого свята» [66].

З часом в утренньому богослужінні утвердилась окрема форма антифонів – антифони степенні. Ймовірно, усталення цього жанру пов'язане з його стабільною присутністю й визначеним місцем у репертуарі воскресного октоїха від початку його створення.

Степенні антифони створені на основі стихів із псалмів, які називаються «пісні степенів» (119 – 133) і під цією назвою об'єднуються в окремій 18-й катизмі псалтиря. Тож, антифони побудовані таким чином: 1-й, 2-й, 3-й, 4-й гласи та чотири плагальних, а саме – 5-й, 6-й, 7-й, та 8-й гласи мають одну й ту ж текстову основу:

Таблиця 2.

Побудова степенних антифонів на таких стихах із псалмів

Глас 1 та 5	$\left\{ \begin{array}{l} \text{антифон 1 – пс. 119} \\ \text{антифон 2 – пс. 120} \\ \text{антифон 3 – пс. 121} \end{array} \right.$	Глас 2 та 6	$\left\{ \begin{array}{l} \text{антифон 1 – пс. 122} \\ \text{антифон 2 – пс. 123} \\ \text{антифон 3 – пс. 124} \end{array} \right.$
Глас 3 та 7	$\left\{ \begin{array}{l} \text{антифон 1 – пс. 125} \\ \text{антифон 2 – пс. 126} \\ \text{антифон 3 – пс. 127} \end{array} \right.$	Глас 4 та 8	$\left\{ \begin{array}{l} \text{антифон 1 – пс. 128} \\ \text{антифон 2 – пс. 129} \\ \text{антифон 3 – пс. 130} \\ \text{антифон 4 – пс. 132} \end{array} \right.$

За давнім переданням, окрема група псалмів співалась під час входу в єрусалимський храм під час піднімання сходами храму, звідси й походить назва – степенні псалми. Слід уточнити, що не всі псалми з катизми лягли в основу антифонів. Із поданого нами тексту видно, що псалми 131–й та 133–й не ввійшли до степенних антифонів. У 8–му гласі степенних антифонів присутні 4, а не 3 антифони. Також 4–й антифон восьмого гласу містить чотири тропарі, де текст другого та третього тропаря не пов'язаний із катизмою. Ось текст цих тропарів: «Ризи єго іже крїнесельня миру повелїваєт, ничим же пещися».

Чому появився текст з Нового Завіту? На це питання дає відповідь Н. Сиротинська, яка у своїй книзі «Перло многоцінне» пише, що на основі антилогічного поєднання лексем відображає своєрідний антиномічний вимір поетичної форми християнських текстів. Яскравим свідченням проникнення образу *цвіту* в українську культуру є книга преподобного Паїсія Величковського «Крини сельні або цвіт прекрасний, з Божих та святих добродієств» [114, ст. 88].

Важливо зауважити, що для перших тропарів антифонів за основу взято перші стихи з псалмів, а для других тропарів може бути вибрано як третій стих, так і п'ятий чи шостий стих.

Текст степенних антифонів вражає своєю поетичністю та багатством. Н. Сиротинська зауважує: «Безумовно, способи укладання поетичних текстів,

які заклали основи візантійської гимнографії, є складною системою, сформованою на основі давніх метричних та мелодичних конструкції. Проте найважливішим, що вирізняє християнську гимнографію, є не просте синтезування «технічних напрацювань» давніх культур в контексті формотворчих і структурових елементів, але відображення нової якості спілкування Небесного творця з людиною» [114, ст. 79].

Тож важливо детально проаналізувати поетичну структуру степенних антифонів у порівнянні з їхньою змістовою основою – псалмами 18-ї степенної катизми.

Таблиця 2.2.

Порівняння парафраз степенних антифонів на прикладі першого гласу

<i>Пс. 119 стих 1</i>	<i>1 глас антифон 1 тропар 1</i>	<i>5 глас антифон 1 тропар 1</i>
Ко Господу, <u>внегда</u> скорбіти ми, <u>воззвах</u> , і <u>услыши</u> мя.	<u>Вонегда</u> скорбіти ми <u>услыши</u> моя болізни Господи к тебе зову.	<u>Вонегда</u> скорбіти ми <u>давидскій</u> , поюти Спасе мой: <u>избави</u> душу мою, от <u>язика</u> лествива.
<i>Пс. 119 стих 1</i>	<i>1 глас антифон 1 тропар 2</i>	<i>5 глас антифон 1 тропар 2</i>
	<u>Пустинним</u> <u>непрестанно</u> божественное <u>желаніе</u> бивает, от <u>міра</u> <u>суетного</u> <u>кромі</u> .	<u>Пустинним</u> <u>живот</u> <u>блажен</u> ест: <u>Божіім</u> <u>желаніем</u> , <u>возвишающимся</u> .
<i>Пс. 120 стих 1</i>	<i>1 глас антифон 2 тропар 1</i>	<i>5 глас антифон 2 Тропар 1</i>
<u>Возведох</u> <u>очи</u> <u>мої</u> <u>в гори</u> , <u>отнюдуже</u> <u>приидет</u> <u>помощ</u> <u>моя</u> .	<u>На гори</u> твоїх <u>вознесе</u> <u>мя</u> <u>закондобродітелей</u> <u>просвіти</u> <u>Боже</u> <u>да</u> <u>пою</u> <u>ти</u> .	<u>На гори</u> <u>душе</u> <u>воздвигнімося</u> <u>гряди</u> <u>тамо</u> <u>от</u> <u>ню</u> <u>дуже</u> <u>помощ</u> <u>прииде</u> .
<i>Пс. 120 стих 5</i>	<i>1 глас антифон 2 тропар 2</i>	<i>5 глас антифон 2 тропар 2</i>
Господь <u>сохранит</u> <u>тя</u> , <u>господь</u> <u>покров</u> <u>твой</u> <u>на руку</u> <u>десную</u> <u>твою</u> .	<u>Десную</u> <u>ти</u> <u>рукою</u> <u>пріем</u> <u>ти</u> <u>слове</u> : <u>сохраним</u> <u>соблюди</u> , <u>да</u> <u>не</u> <u>огн</u> <u>мене</u> <u>опалит</u> <u>гріховний</u> .	<u>Десная</u> <u>ти</u> <u>рука</u> , <u>і</u> <u>мні</u> <u>Христе</u> <u>простирає</u> <u>мя</u> , <u>от</u> <u>прелести</u> <u>всякою</u> <u>до</u> <u>сохранит</u> .
<i>Пс. 121 стих 1</i>	<i>1 глас антифон 3 тропар 1</i>	<i>5 глас антифон 3 тропар 1</i>

Возвеселихся <u>от рекших мні</u> : в дом Господень пойдем.	<u>Отрекших мні</u> вонїдем во дома Господня: возвеселимся дух радуєт ми ся сердце.	<u>Отрекших мні</u> , вонїдем во дома Господня; радости много ісполнимся, молитви возсилающе.
<i>Пс. 121 стих 5</i>	<i>1 глас антифон 3 тропар 2</i>	<i>5 глас антифон 3 тропар</i>
Яко тамо сідоша престоли на суді, престоли <u>в дому</u> <u>Давидові</u> .	<u>Во дому давидові</u> , страх велик, томо бог. Престолом поставленом судися всяка племена земная і язици.	<u>Во дому давидові</u> , страшная совершаются, огн бо тамо велит, всяк скверне ум.

Авторство степенних антифонів приписується Йоану Дамаскіну, проте за стилем і складом вони відрізняються від його інших осмогласних піснеспівів. Так, відомий візантійський коментатор богословських та літургійних текстів Никифор Ксантопул вважає автором антифонів Теодора Студита. Також цю думку підтверджують М. Скабаланович [119, с.651] та о. Р. Головацький [36, ст. 176]. Крім того, в 3–му антифоні 4–го гласу є одне місце, що натякає на родинні зв'язки Теодора Студита. Там читаємо: «Окрест трапези твоєя возвеселися, зря твоя, пастироначальниче, ісчадія». Дослідники вважають, що тим «пастироначальником» є св. Йосиф, архієпископ Солуня, брат св. Теодора Студита [36].

Літургійна структура степенних антифонів відповідає триантифонній структурі, відомій принаймні від VI ст. [119].

Псалмодія на утрені в такому вигляді частково відображена у візантійсько-слов'янській традиції в часі великого посту, коли на утрені звичайно рецитують три катизми, поділені на три «слави», антифони або статії.

Кожен із перших семи гласів має структуру трьох антифонів, з яких, у свою чергу, кожен має по три приспиви-тропарі, створені на основі тексту одного зі степенних псалмів (119-133). Оскільки число псалмів (119-133=15) унеможлиблює створення літургійної структури трьох антифонів для восьми гласів (3x8=24), піснєписець вибрав перші дванадцять псалмів і подвоїв цикл,

щоб досягти числа 24. Ця логічна структуратрбох антифонів для восьми гласів не дотримується лише для восьмогогласу. У степенних антифонах цього гласу додано четвертийантифон. Чому відбулась така зміна в степенних? Василь Рудейко пише, що деякі джерела намагаються виправдати існування четвертого антифону (восьмого або четвертого фальшивого гласу) можливістю його використання для свят мучеників [106], та все ж залишається питання, чому тоді автор створив лише один антифон для свят мучеників, а не три, як для всіх інших неділь? [106] Можливість для цього була: можна було використати два псалми – 13–й та 13–й, які не ввійшли до степенних. Та залишмо ці історичні дослідження для богословів, ми ж, проаналізувавши четвертий антифон восьмого гласу, можемо сказати, щоймовірно це пов'язано із завершальною функцією восьмого гласу, тобто з каденцією.

Отже, кожний глас степенної пісні має три антифони, і відповідно кожен антифон складається з трьох тропарів, за винятком восьмого гласу, який містить чотири тропарі. Тропарі кожного антифону об'єднуються довкола спільної теми покаяння, натомість в останніх тропарях кожного антифону прославляється Святий Дух.

Дослідники припускають, що перші два тропарі антифону та тропар Святому Духові не одразу поєднувалися в межах однієї структури. Кардинальна відмінність перших тропарів та заключного третього є занадто очевидна. Перші два тропарі – це розважання над власною гріховністю, потребою визволення Христом, очікування судного приходу Божого та прославляння пустинножителів; все це віддзеркалює ідеал монашого життя. Інший, заключний тропар антифону – прославляє період Пятидесятниці, славословно викладаючи пневматологічне богослов'я в контексті тринітарних відносин. Так вірні готуються до святкування сходження Святого Духа та празника Пресвятої Тройці. Подаємо тут як приклад антифон перший першого гласу:

Антифон перший: У скорботі моїй вислухай, Господи, печалі мої,
до Тебе взиваю.

Пустинники, що поза суєтним світом перебувають, до Бога прагнуть безперестанно.

Слава, і нині: Святому Духові честь і слава, як Отцеві, а разом і Синові належить, тому прославмо Трійцю Єдиносущну.

Поєднання двох перших тропарів з тропарем Святому Духові мало відбутися, перш ніж степенні почали використовуватися в контексті недільної утрени, інакше неможливо пояснити, чому автор остаточної версії недільних антифонів не використав псалма 131-го, котрий єдиний зі степенних псалмів містить «воскресний» стих: *«Воскресни, Господи, вупокій Твій, Ти і кивот святині Твої!»* [131, 8].

У візантійській традиції степенні псалми асоціюються швидше не з ранковим, а з вечірнім богослужінням: чи це вечірня, чи повечір'я. Чому ж вони потрапили у недільну утрень? Однією з гіпотез може бути те, що це сталося внаслідок намагання впорядкувати псалмодію за строгим послідовним порядком. Оскільки суботня псалмодія за студійським уставом завершувалась 17-ю катизмою, логічно було продовжувати 18-ю катизмою в неділю. Зазначимо, що 18-та катизма і є основою степенних антифонів. При цьому, правдоподібно, відіграли свою роль й антифони, як жанр, який на відміну від звичайного «Алилуя», виглядав багатшим, а тому – відповіднішим для святкового дня.

Напів антифонів складніший від тропарного чи сідального. У ньому звучить радість перемоги над пристрастями. Особливу окрасу їм надає повторення кожного стиха двома крилосами без припівів, за винятком останнього стиха (на честь Святого Духа), який, як заключний, має припів «Слава і нині», завдяки якому прославляється Св. Трійця. Число 9 для антифонів кожного гласу могло бути вибрано на основі видіння св. Ігнатія, що 9 Ангельських чинів поперемінно співали Св. Трійці [119, с.651].

Жанр степенних антифонів був улюбленим у візантійських богослужіннях. Згаданий вже Никифор Ксантопул навіть написав обширні коментарі до степенних антифонів. У слов'янській традиції були популярними

ліствиці, складені на основі цих текстів, одну з яких наводить у своєму дослідженні до візантійського октоїха архієпископ Модест Стрельбицький [123].

Про значимість свідчить також їх фіксація в осмогласному розділі внотолінійних ірмологів.

Цей жанр цікавив й українських науковців. Так, Мирослав Антонович на прикладі українських степенних досліджував рівень їх споріднення з візантійською практикою. Порівняльне дослідження українських і візантійських антифонів здійснене головним чином на основі львівського друкованого ірмолою 1904 року та транскрипцій Генрі Тільярда. Антонович приходить до висновку, що українські мелодії антифонів є більш ніж звичайними варіантами візантійських зразків [7]. У більшості випадків – це більш розвинуті піснеспіви, побудовані на мелодичній основі давніх візантійських церковних мелодій.

В українську літургійну практику степенні антифони потрапили вже у цілісному вигляді, як цикл трьох антифонів кожного гласу із заключним тропарем на прославу Святого Духа. У цьому нас переконує мелодика піснеспівів, яка виявляє структуру завершеної цілісної побудови.

На прикладі степенних антифонів з Любачівського ірмологіону 1674 року виявляємо певні закономірності, які сприяють творенню логічно довершеної мелодичної форми циклу.

Головною ознакою ритмо–мелодичної будови кожного з антифонів є яскраво виражена поспівкова структура. Мелодична поспівка дорівнює текстовому рядку, виступаючи у значенні музичної фрази, і складається з комбінаторного поєднання коротких мотивів – інтонаційних мікроформул мелодики, які гнучко слідуєть за текстом і відображають зміст його окремих слів. Це можуть бути:

- 1) висхідні та низхідні плавні оспівування в межах секунди або терції;
- 2) оспівування з використанням стрибка на терцію;
- 3) поступовий рух ступенями звукоряду в межах тетрахорду;

4) речитація на одному звуці та ін.

Мелодичні формули представлені у різних ритмічних комбінаціях:

1) із застосуванням рівних вартостей (найчастіше чверток);

2) із застосуванням нерівних вартостей (половинки і чвертки у різноманітних поєднаннях);

3) із застосуванням несиметричних вартостей (половинка з крапкою – чвертка, четвєртна з крапкою – вісімка) та ін.

На межі зміни мотивів або послівок зрідка трапляються повторення одного звуку або стрибки на кварту чи квінту.

Найпоширенішою ритмомелодичною формулою є чотиризвуковий мотив оспівування в діапазоні терції, викладений рівними ритмічними вартостями і представлений у чотирьох комбінаціях:

1) висхідний рух у діапазоні терції – низхідна секунда;

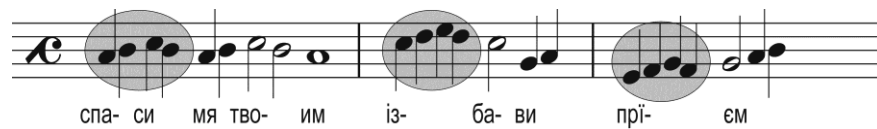


Рис. 2.1

2) висхідна секунда – низхідний рух у діапазоні терції;

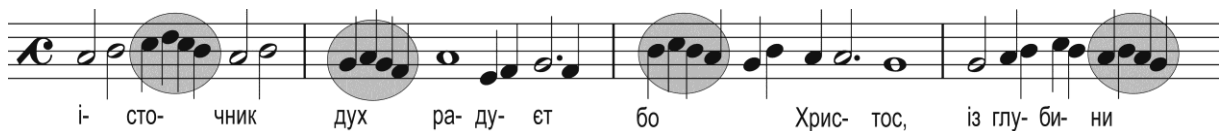


Рис. 2.2

3) низхідний рух у діапазоні терції – висхідна секунда;



Рис. 2.3

4) низхідна секунда – висхідний рух у діапазоні терції.

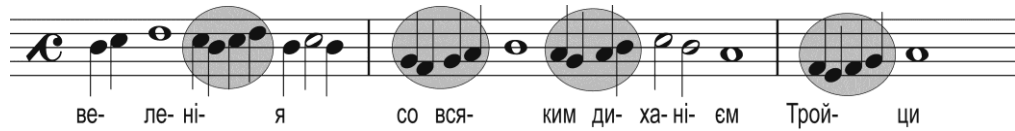


Рис. 2.4

Дві останні ритмомелодичні побудови є дзеркальною інверсією двох перших. Аналогічні принципи роботи з інтонаційним матеріалом притаманні іншим мотивним утворенням, і це свідчить про особливий принцип укладання літургійних піснеспівів, які будувалися завдяки комбінаториці повторних або варіантних мелодичних інтонацій. Внутрішня будова поспівок укладена з різноманітних комбінацій і послідовностей, з обов'язковим дотриманням принципу зіставлення висхідного й низхідного мелодичного руху, що утворює гнучкі та пластичні лінії – це можна помітити навіть у графіці нотного тексту на другому тропареві третього антифону третього гласу.



Рис. 2.5. Різноманітність комбінацій і послідовностей мелодичного руху у 2-му тропареві 3-го антифону 3-го гласу з Любачівського ірмологіону

Відома дослідниця української церковної монодії Олександра Цалай-Якименко у своїх працях пише, що в піснеспівах діє метрика специфічного типу – часомірна, яка відрізняється від акцентної. Метр, який являє собою великі ритмічні групи – «порції часу», що обгортають стопи – синтаксичні цілості. І мистецький ефект дії часомірних метрів-стоп зумовлений властивим людині естетичним сприйняттям відношень часових порцій [137, с. 70].

Тож, розглянувши метрику 1-го тропаря 1-го антифону «вонегда скорбіти ми ушлиши моя болізни Господи к тобі зову» і поділивши цей текст на метричні стопи, бачимо логічну структуру твору – довершену і симетричну

У першій стопі маємо 3 склади, в наступній теж 3, у третій стопі один склад та метр-розмір розтягує словесний текст в часі так, що односкладовик «ми» набуває метрично організованої віршової згідно попереднім зразкам та наступним. Таке вирівнювання метрики досягається завдяки мелодиці, яка, буквально доспівуючи, заповнює тридольну метричну сітку. Таким чином нерегулярна будова поетичного тексту набуває досконалої форми. Так музична метрика вирівнює структуру на рівні цілого антифону, що є важливим формотворчим засобом циклу.

тропар 1

Во- не-гда скор-бі- ти ми у-сли- ши мо-я бо- лез- ни

Го- спо- ди кте- бі зо- ву.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'тропар 1' and contains the text 'Во- не-гда скор-бі- ти ми у-сли- ши мо-я бо- лез- ни'. Above the notes are brackets indicating metrical groupings: 3, 3, 3, 2, 3, 3, 3. The second staff contains the text 'Го- спо- ди кте- бі зо- ву.' with brackets indicating groupings of 6, 2, and 6. The music is written in a single melodic line with a common time signature (C).

Рис. 2.6. Метрика степенного антифону 1–го гласу 1–го тропаря 1–го антифону

Щодо мелодики степенного антифону 1–го гласу, то в її основі лежать терцеві та квартові інтервали, а різні мелодичні звороти виникають на основі оспівування цих опорних звуків, що надає мелодиці плавності й коливного руху. Ці звороти чергуються у висхідному та низхідному напрямках, тим самим надаючи відчуття динаміки. У трьох антифонах присутні спільні поспівки, як тотожні, так і у дещо зміненому варіанті, що збагачує мелодичний розвиток.

Відомо, що в монодійній музиці важливу роль відіграє слово, а мелодика надає йому досконалої виразової форми музичними засобами. Це добре видно на прикладі степенних антифонів, де присутня яскрава єдність мелодики і руху. Отже, мелодичні лінії тропарів мають дещо подібні мелодії, які змінюються в залежності до тексту.

антифон 2
тропар 2

да не огн ме-не о- па- лит гри- хов- ни.

антифон 2
Слава і нині

воз- вра- ща- ю- щі- ся на пер- во- є рав- но- мощ- но.

антифон 3
Слава і нині

є- ди- ни- ца богъ ест Трой- ца є- сте- ствомъ.

Рис. 2.7. Степенні антифони 1–го гласу з Любачівського ірмологіону

У першому антифоні два тропарі мають дещо подібну мелодію, зате третій тропар, завдяки більш розгорнутому словесному текст, мелодично розширяється та динамізується: з'являються пунктирні ритмічні групи, синкопи, вісімки. І це не випадково, оскільки третій тропар є певним каденційним завершенням кожного антифону.

Перший тропар 2–го антифону з точки зору динаміки є контрастним стосовно 1–го тропаря 1–го антифону.

антифон 1
тропар 1

Во- не- гда скор-бі- ти ми у- сли- ши мо- я бо- лез- ни.

Го- спо- ди кте- бі зо- ву.

антифон 2
тропар 1

На го- ри тво- их воз- не- се мя за- кон.

до- бро- ді- те- лей про- сві- ти Бо- же да по- ю ти.

Рис. 2.8. Контрастність динаміки між 1–м тропар 2–го антифону стосовно 1–го тропаря 1–го антифону.

Його мелодика досягає найвищого звуку f^1 , що ілюструє зміст словесного тексту, – «На гори твоїх вознесе мя закон» Присутні синкопи також посилюють динамічну напругу. Мелодика цього тропаря продовжує розвиватися у 1–му тропарі 3–го антифону, хоча сповільнюється через відсутність синкоп та пунктирних груп:

Рис. 2.9. Сповільнення мелодики у 1–му тропарі 3–го антифону

Подібна мелодична спорідненість характерна для заключних тропарів усіх трьох антифонів, що сприяє єдності всіх антифонів циклу і є важливим елементом загальної форми.

Ще одним виразним формотворчим елементом є каденції. Зокрема, у степенних антифонах першого гласу використовуються два типи каденцій. Перша є більш виразною, оскільки побудована на основі низхідного квінтового ходу, що опускається до найнижчого мелодичного звуку в усьому циклі. Ця каденція зустрічається тричі у 1–му антифоні, тричі у 2–му антифоні (один раз у вищій теситурі) і 1 раз у третьому антифоні:

Рис. 2.10. Перший тип каденційних зворотів степенних антифонів

Натомість другий тип каденції зустрічається значно рідше, але завершує весь цикл. Цей тип каденції вже зустрічається в антифонах, але в серединних побудовах. І лише в третьому антифоні в другому тропареві та в «Слава і нині» набуває виразної функції фінальної каденції.

антифон 1
тропар 2
бо-же- ствен- но- є же- ла- ні- є би- ва- єт,

антифон 1
Слава і нині
я- ко- же от- цу по- до- ба- єт

антифон 2
Слава і нині
вся- ка твар о-бно- вля- єт- ся;

антифон 3
тропар 1
во- ній- дем во до- ми Го- спдо- ня:

антифон 3
тропар 2
Пре- сто- лом по- ста- влен- ном ся- дут- ся
вся- ка пле- ме- на зем- на- я і я- зи- ци.

антифон 3
Слава і нині
я- ко- же от- цу до- сто- ін; і си- но- ви же при- но- си- ти;
є- ди- ни- ца бо-г єст Трой- ца є- сте- ствомь а не- ли- ци.

Рис. 2.11. Другий тип каденційних зворотів степенних антифонів

Таким чином, три антифони 1-го гласу поєднуються в одну цілісну структуру, в якій мелодиці відводиться головна формотворча роль. Різними мелодичними засобами вибудовуються окремі структурні елементи, які якнайкраще сприяють донесенню богословського змісту поетичних текстів. Подібний принцип зберігається і в антифонів наступних гласів.

В антифонах, що належать до одного гласу, деякі поспівки повторюються в незмінному вигляді, утворюючи інтонаційні арки. Так, в антифонах другого гласу незмінною є тривала кадансова поспівка, що складається з чотирьох

ритмомелодичних побудов. Перший приклад – каденція першого тропаря, наступний – каденція на «Слава і нині»

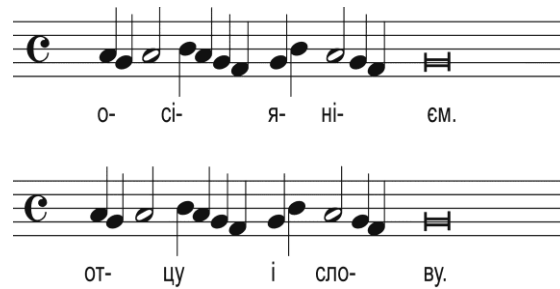


Рис. 2.12. Каденції 1–го тропаря 2–го гласу та «Слава і нині» 2–го гласу

В антифонах третього гласу відбувається повторюваність однієї з серединних поспівок з першого антифону в наступних тропарях, яка стає своєрідним лейтмотивом третього гласу. Подаємо приклад цієї поспівки, яка вперше з’являється у першому тропареві першого антифону:

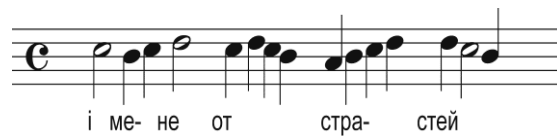


Рис. 2.13. Серединна поспівка 3–го гласу 1–го тропаря 1–го антифону

Другий тропар першого антифону майже весь складається з цієї поспівки, яка розбавляється цілими нотами, і каданс має власну мелодичну лінію:



Рис. 2.14. Поспівкові елементи 3–го гласу 2–го тропаря 1–го антифону

У другому і третьому антифоні ситуація аналогічна:

антифон 2 тропар1

во-су-є труж-да-єм-ся

тропар 2

Пло-да чрев-на-го

Слава і нині

бо-га-тит бо вся-ку твар,

антифон 3 тропар1

Го-спо-да бла-жен-ні-і,

тропар 2

О крест тра-пе-зи Тво-є-я

Рис. 2.15. Поспівкові елементи 2–го та 3–го антифонів з 3–го гласу

На початку деяких тропарів у цьому гласі важливого значення здобуває речитатія – наспівне проголошення тексту, записане крупними ритмічними тривалостями на одній висоті. У наступному прикладі за принципом речитатії побудована перша поспівка тропаря. Її стриманому руху протиставляються різноспрямована, гнучка мелодична лінія другої поспівки і ритмічно загальмована каденція з низхідним заспокійливим рухом мелодики:

антифон 3 тропар 1

Бо-я-щї-і-ся Го-спо-да бла-жен-ні-і, во-пуг хо-дя-ще

Рис. 2.16. Вплив слова на розвиток мелодичної лінії

Поспівки є нерівномірною часовою будовою, що залежить від обсягу розспіваного в них тексту. Тому в масштабах цілої структури піснеспіву часто виникають несиметричні мелодико-синтаксичні утворення. Частіше за все виникають структури підсумовування, де остання поспівка є масштабнішою, оскільки виконує узагальнюючі функції:

антифон 3 тропар 2

О крест трапе-зи Тво-є- я воз-ве-се-ли- ся зря,
сво- іх па-сти-рей на-чал- ни-че із ча-ді- я но-ся- ще ва- і- я бла- го- ді- я- ні- я.

Рис. 2.17. Несиметричні мелодико–синтаксичні утворення
у 2–му антифоні 2–го тропаря 3–му гласі

В антифонах четвертого гласу виникають тривалі внутрішньо складові розспіви, поява яких пов'язана зі збереженням послівкової структури напіву при застосування досить короткого тексту.

антифон 2 тропар 2

На Го-спо- да:
у- по- ва- ні- є всяк

Слава і нині

на- па- я- ю- ще вся- ку твар
к о- жи- вле- ні- ю.

Рис. 2.18. Внутрішньо складові розспіви в антифонах 4–го гласу

Особливо вирізняється своєю розспівністю, динамічним наростанням на словах «слово» мелодика «Слава і нині» третього антифону:

антифон 3
Слава і нині

і пре-му-дро- сти вся бо во том

от- ца ве- ле- ні- я сло- во

от- кри- ва- єт.

Рис.2.19. Розспівність та динамічне наростання в антифонах 4–го гласу

В мелодиці антифонів п'ятого гласу виникають висхідні стрибки на квінту. Вони з'являються між поспівками, у складі повторюваних мелодичних структур.

антифон 2 тропар 1

ра- до- сти мно- ги і- спол- ним ся мо- ли- тви воз- си- ла- ю- ще.

антифон 3 тропар 2

огн бо та- мо ве- лит всяк сквер- нен ум.

Рис. 2.20. Висхідні стрибки на квінту у мелодиці антифонів 5–го гласу

Також подаємо повне «Слава і нині» антифону третього гласу, в якому також присутні стрибки на квінту, а водночас виділяється виразна тричастинна будова. Така форма пов'язана з виразною словесною структурою, тобто поділом на три речення, що підтримується мелодично:

Слава і нині

Свя- то- му ду- ху, жи- во- на- чал- но- є до- сто- ін- ство.
 от не- го же вся- ко жи- вот-но о- ду- ше- вля- єт- ся,
 я- ко- же во- от- ци, ку- пно же і сло- ві.

Рис. 2.21. Висхідні стрибки на квінту у мелодиці антифонів 3–го гласу

Антифони шостого гласу відзначені повторністю початкового мотиву – низхідного поступового руху в межах квінти, від звуку c^1 до звуку f , що є не зовсім типовим для мелодики антифонів, де квінтовий діапазон завойовується шляхом нанизування кількох мотивів оспівування, які поступово розширюють звуковий простір напіву. Цей мелодичний зворот співпадає зі словами «Святим Духом», чим пояснюється його застосування на початку кожного з трьох співів «Слава і нині» в антифонах шостого гласу. Початкові мелодичні лінії «Слави» однакові, та протягом твору вони розвиваються кожна у свій спосіб.

антифон 1
Слава і нині

Свя- тим ду- хом вся- ка спа- сен- на- я ви- на,

антифон 2
Слава і нині

Свя- тим ду- хом о- бо- же- ні- є всім,

антифон 3
Слава і нині

Свя- та- го ду- ха дер- жа- ва на- всіх, є- му же виш- ня- я

Рис. 2.22. Повторністю мотиву в антифонах 6–го гласу

Ще раз інтервал квінта застосовується як висхідний стрибок на початку однієї з серединних поспівок, де стає поштовхом для речитації, а насправді

знаходить продовження в поступовому русі вверх, сягаючи звуковисотної кульмінації, і компенсується низхідним стрибком на кварту з подальшим хвилеподібним низхідним рухом, що заповнює початковий мелодичний хід:

антифон 2
Слава і нині

бла- го- во- ле- ні- є ра- зум, мир, і бла- го- сло- ве- ні- є,

Рис. 2.23. Висхідний стрибок на квінту в серединній поспівці гласу 6-го, антифону 2-го

В циклі виділються 4-й, 6-йгласи – розспівність – різний характер, розлога мелодика – ритмічно виразний рисунок, збагачений пунктирним ритмом. У шостому гласі з'являється розспів, який більш активний, а саме – з'являється така ритмічна група, як половинка з крапкою і дві вісімки, в такому короткому епізоді пунктирний ритм появляється тричі. Мелодика, ритміка, починаючи з шостого гласу, розвивається динамічніше.

антифон 3
тропар 1

На - ді-ю-щі-і-ся на Го- спо- да

антифон 3
тропар 2

Во - бе-за-ко-ні-і

Рис. 2.24. Активний мелодичний та ритмічний розвиток у антифонах 6-го гласу.

Степенні сьомого гласу позначені появою значної кількості несиметричних ритмоформул: половинна з крапкою – чвертка, чвертка з крапкою – восьма. Вони пожвавлюють рівність ритмомелодичного руху *e*, динамізують загальну плинність викладення:

антифон 1
тропар 2

ру-ко-я ти прис-но жи-во-пи-тан-тел-ни-я.

Рис. 2.25. Несиметричні ритмоформули у 7-му гласі

Всі тропарі(крім 8-го гласу, антифону 4-го) мають тричастинну форму, чому сприяє самтекст тропарів, який чітко поділяється на три смислових речення. У сьомому гласі міняється форма тропарів у другому та третьому антифонах.

У восьму гласі присутні чотири антифони, які певним чином узагальнюють усі вищевказані формотворчі елементи повного циклу степенних. Антифони 8-го гласу є також мелодично багатшими, навіть створюється враження наявності особливо плинного розгортання мелодики.

антифон 2
Слава і нині

Свя- тим ду- хом, бо- го- сло-ві- я є- дин-ство три-сто є

О-тец бо без- на- ча- лен, от не- го же ро- ди- ся син без- лі- тен,

і дух со-пре- сто- лен со- о-бра-зен от от- ца со-про- сі- я.

Рис. 2.27. Розвинена мелодична лінія антифону 8-го

Четвертий антифон яскраво вирізняється ширшим діапазоном, різними ритмічними групами – глас акумулював у собі всі виразові засоби попередніх антифонів. Це своєрідний каданс циклу степенних, у чому переконує мелодика:

антифон 4
тропар 1

Се коль до-бро, і кол кра-сно,
є-же жи-ти бра-ті-і во-ку-пэ,
о сем бо Го-спод о-бэ-ща жи-вот вэч-ни.

антифон 4
тропар 3

От ри-зэ сво-ей, і-же крі-ни-сел-ни-я
у-кра-ша-я, по-ве-лэ-ва-єт, я-ко не по-до-ба-єт пе-щи-ся.

Рис. 2.28. Заклучний 8–й антифон циклу степенних антифонів
з Любачівського ірмологіону

Мелодиці степенних властива плинність з висхідними і низхідними коливаннями руху, що є свідченням дотримання принципів лінеарності у мелодичному розгортанні. Важливу виразну функцію виконують кульмінації, які підкреслюються спрямованим рухом мелодики із поступовим розширенням діапазону, натомість в каденційних зонах присутнє сповільнення. Ще однією ознакою монодійного стилю є також присутня у степенних ладова мінливість на основі діатоніки модальних ладів, із властивими для неї слабкістю тонального центру і відсутністю внутрішньоладових тяжінь, що підкреслює плинність мелодичного поступу. А поруч використовується повторність поспівкового матеріалу із використанням буквальних або варіантних повторів, що формує композиційний каркас як окремих антифонів в межах гласу, так і в межах осмогласного циклу. На цій основі переконаємось у досконалій формі степенних антифонів, що проявляється у мелодичній і структурній цілісності жанру як на рівні окремих піснеспівів, так і на рівні кожного гласу та циклу в цілому.

Висновки до розділу 2.

У розділі структуровано й проаналізовано вибраний репертуар утрени за ното лінійними ірмологіонами, які відображають розмаїття та багатство півчої практики в Україні ранньомодерної доби. Порівняння повного чину утрени із ірмолойним репертуаром дозволило виявити піснеспіви, які займали найбільш важливе місце в українській богослужбовій практиці. На цій основі укладено таблицю, з якої добре видно динаміку фіксації співаних жанрів утрени в ірмологіонах.

Розкрито богословський і мистецький контекст піснеспіву «Бог Господь», укладеного за словами Псалма 117: Бог Господь явився нам, благословен хто йде в ім'я Господнє. Важливе значення цього піснеспівуу богослужінні підкреслює його фіксація у різних варіантах напівів, що пов'язується з літургичним контекстом. Так, простий або київський чи руський напіві призначалися для повсякденного виконання, волинський і острозький для воскресної утрени, а болгарський для празничних богослужінь з литією. Це проявляється в мелодиці, яка демонструє різні рівні внутрішні мелодико-інтонаційних і ритмічних зв'язків. Зокрема, на чисельних прикладах «Бог Господь» київського напіву виявляємо силабічну структуру, натомість піснеспіви болгарського напіву мелодично багатші, в них присутній крапкований ритм, пришвидшення темпу виконання завдяки дробленню ритмічних тривалостейдо вісімок, мелізматичні вкраплення, виразні ритмічні звороти, що вплинуло на часте використання саме болгарського напіву«Бог Господь» під час воскресних та особливих празничних богослужінь. Це свідчить про високий мистецький рівень літургійної практики в Україні, яка пов'язувала глибокий богословський зміст із високою мистецькою якістю.

Особливої уваги заслуговує осмогласний цикл «Бог Господь» з Любачівського ірмологіона 1674 року, зокрема, його київський та болгарський напіві, оскільки саме вони найчастіше використовувалися в українській богослужбовій практиці. Скромний на перший погляд мелодичний текст піснеспіву виявляє цікаві музичні закономірності, адинамічного розвитку

мелодиці надають синкопи, які приводять до зміщення акцентів словесного тексту, що впливає з логіки музичної структури грецького тексту. Так, на прикладі ритмічно наголошених звуків відчуваємо вплив тексту грецького оригіналу, що свідчить про тісну взаємодію мелодико-поетичного рівнів, які частково збереглися у зразках української сакральної монодії.

Проаналізовано осмогласний цикл степенних антифонів, що входять до структури воскресної і празничної утрени і створені на основі вибраних стихів із 119–133 псалмів, які входять до окремої 18 катизми псалтиря, визначеної як «пісні степенні». Усталення цього жанру в послідуванні утрени пов'язане з його стабільною присутністю і визначеним місцем у репертуарі воскресного октоїха, а в українську літургійну практику степенніантифони потрапили вже у цілісному вигляді, як цикл трьох антифонів кожного гласу із заключним тропарем на прославу святого Духа. Аналіз осмогласного циклу степенних антифонів з Любачівського ірмологіону 1674 року виявляє певні закономірності: мелодиці властива плинність із висхідними і низхідними коливаннями мелодичного руху, рівність ритміки, що є свідченням домінування принципів лінеарності і контраст, пов'язаний з літургічними акцентами богословського тексту. Важливу функцію в циклі виконують кульмінації, підготовлені плавним розгортанням мелосу з поступовим розширенням діапазону аж до очікуваного ритмічного гальмування в каденційних зонах. Важливим чинником відображення змісту є діатонічна ладова гнучкість із властивою перемінністю тональних центрів і відсутністю внутрішньоладових тяжінь поруч із вільним рухом мелодії по ступенях звукоряду, а також співвідношення метр-розміру із силабікою поетичного тексту. Завдяки мелодиці нерегулярна будова поетичного тексту набуває досконалої форми рівні цілого антифону, що є важливим формотворчим засобом циклу. Всі ці засоби підкреслюють мистецьку відшліфованість циклу степенних антифонів, що суголосне літургічному контексту.

РОЗДІЛ 3.

НЕЗМІННІ ЖАНРИ УТРЕНЬОГО БОГОСЛУЖІННЯ

Аналітичні спостереження над вибраними незмінними піснеспівами утрені є важливим кроком до пізнання не лише структури, але й сутності цього богослужбового чину, оскільки така символічна «статичність» і є опорою та змістовним каркасом служби. Детальне знайомство із «Ангельським собором», «многомилостивим» і великим славослов'ям дозволяє переконатися не лише у знаковості літургійних текстів, але й у досконалій драматургії мелодичного розвитку.

3.1. Літургійно-музичний контекст піснеспіву «Ангельський собор»

Знаковість піснеспіву «Ангельський собор» полягає у звеличенні перемоги світла над темрявою, про що довідуємося від мироносиць, які ще на світанку поспішили до Господнього гробу і зустріли ангела, який звіщав воскресіння Христа – «Світло велике» [57, с.175]. Тому піснеспів «Ангельський собор» враз із піснею поліелею став початком урочистої частини воскреслої утрені і співається у всі недільні дні, окрім Томиної неділі або, якщо на неділю припадає Господський празник. Тропарі «Ангельського собору» також виконуються в Лазареву суботу і у Велику суботу, а у великі свята цей піснеспів заступають «Величання».

Перемогою світла над темрявою стало Христове воскресіння і радість цієї перемоги чудово передано в піснеспіві «Ангельський собор» воскресної (недільної) утрені: мироносиці котрі ще на світанку поспішили до Господнього гробу, побачили ангела, що звіщав воскресіння Христа – «Світло велике».

Особливість виконання цього піснеспіву полягає в тому, що рефрен випереджує чотири перші тропарі; два наступні співаються до «Слава» – «І нині». Отже, тропарі закінчуються звичайним завершенням катизми: «Слава: і нині», «Алилуя – 3, слава, Тобі Боже – 3».

Рефрен взято з 118-го псалма, а саме 12-тий стишок: «Благословен еси, Господи, научи нас оправданієм Твоїм», це найхарактерніший стишок цього

псалма в якому виражена його головна думка. Чотири з всіх шести, основні, – виражають відчуття, які переживалися «собором» ангелів і мирноносцями під час смерті і воскресіння Спасителя [36].

Текст 1-го тропаря:

*Ангельський собор удивися,
зря тебе в мертвих вомѣншася,
смерти же, Спасе, крѣпость разорваша,
і со собою Адама воздвигша,
і от ада вся свободшая.*

Текст 2-го тропаря

*Почто миро со милостивими слезами,
от ученици ізмиваєте?
блистая на гробі Ангел,
Мироносицям вѣщає:
Видите ви гроб, і разумѣйте:
Спас бо воскресе от гроба.*

Текст 3-го тропаря

*Зѣло рано, мирноносица течаху ко гробу твоєму, спасе, ридающе,
но представ ко ним Ангел і рече:
ридан-ю время преста, не плачитесь,
воскреснеѣе же апостолом рецѣте.*

Текст 4-го тропаря

*Мироносица жени со миром пришедша ко гробу твоєму,
спасе, оглашахуся, Ангелу же ко ним вѣщающе,
что живаго со мертвими помишляете?
убо яко Бог воскресе от гроба.*

Текст 5-го тропаря прославляє Св. Тройцю:

*Поклонимся отцу, і єго синови, і святому духу,
святой тройци во єдином существ,*

*со серафими возиваєще:
свят, свят, свят еси, Господи.*

Натомість текст 6-го тропаря возвеличує Богоматір:

*Жизнодавца рождши,
грѣха Дѣвице Адама избавила еси,
радость же еси во печали місто дарова,
отпадишѣя от жизни, тѣм паки кто їх возведе,
же із тебе воплотивийся Бог і человек.*

Для музичного аналізу піснеспів «Ангельський собор» взято з ірмологіону, котрий переписаний і художньо оздоблений Григорієм Залеським в м. Золочеві у 1695 році. Даний збірник знаходиться в ЛНБ, під шифром МВ 417. В ірмолої занотовані тільки два піснеспіви з утрени: «Ангельський собор» та «Бог Господь».

Піснеспів «Ангельський собор» має рефренну будову. Складається з шести тропарів, які в свою чергу будуються з п'яти речень, за винятком другого, котрий будується з шести мелодичних речень, що є пов'язано з текстом.

Нагадаємо, що «Ангельський собор» починається рефреном «Благословен еси Господи...» Як у запіві поліелею концентруються основні ладові, інтонаційні та ритмічні складові всього піснеспіву, так всі шість тропарів піснеспіву мелодично побудовані на музичному матеріалі рефрену «Ангельський собор». Рефрен є мелодико – інтонаційною основою тропарів, тож на прикладі його аналізу, включно з першим тропарем, можна виразно побачити спільний музичний матеріал.

Варто зазначити, що піснеспів (всі шість тропарів) будується на основі комбінаторики трьох поспівок. Задля увиразнення цього твердження використовуємо три кольори для кожної з них.

Перша поспівка – голубий колір, друга – синій, і кадансова поспівка – червоний. У всіх тропарях (окрім шостого) поспівки чергуються згідно із певним порядком, хоча в рефрені ця послідовність відсутня. Тож припускаємо, що рефрен експонує мелодичний матеріал, тоді як у тропарях на цій основі

вибудовується певна логіка його внутрішнього розміщення та мелодичне розширення у варіантних видозмінах. Натомість стислий зміст рефрену представляє інтонаційні зерна для подальшого проростання.

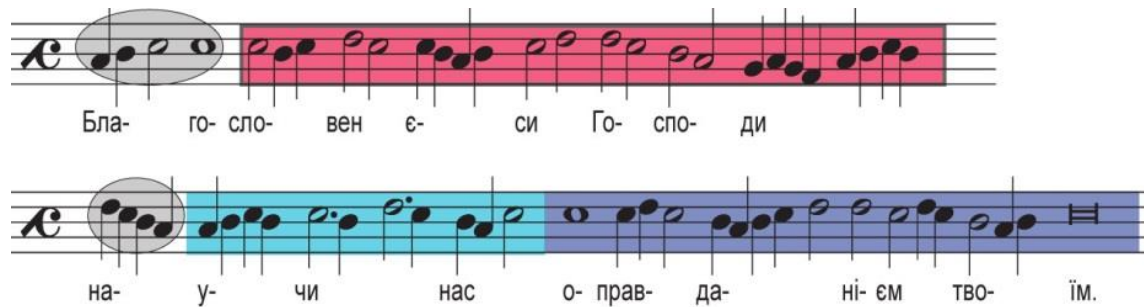


Рис. 3.1. Рефрен «Ангельського собору» із Золочівського ірмологіону

1-й тропар

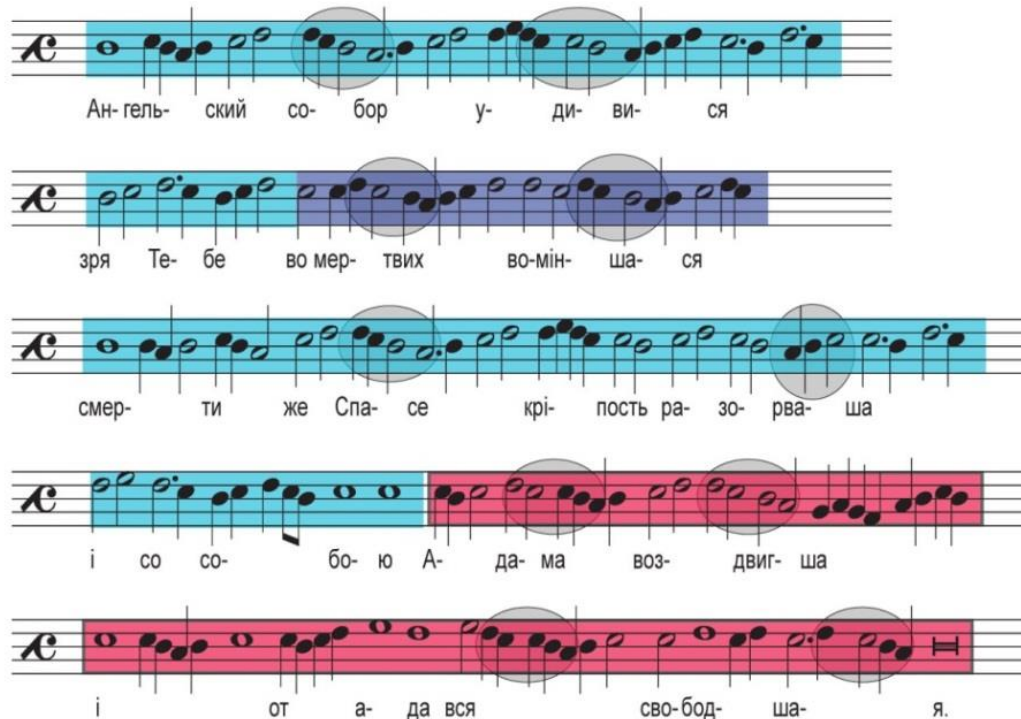



Рис. 3.2. 1-й тропар «Ангельського собору»

Рефрен починається закличною інтонацією, тобто висхідною терцією, витримана вершина якої на цілій ноті призвела до зміщення вербального акценту. Ціла нота *d* та наступний після неї ритмічний малюнок надає рефрену стійкості, впевненості. Зустрічається це висхідна терція і в тропарях, проте ритмічне дроблення або мелодичне розспівування прискішує рух:



Рис. 3.3. Висхідна терція у тропарях «Ангельського собору»


В цьому мелодичному контексті висхідна терцова інтонація стає проміжною і зустрічається в середині твору.

У рефрені переважають половинні, чвертки та цілі тривалості. Також автор використовує таку ритмічну групу як: , що притаманне болгарському напіву, який характеризується мажорністю і пунктирним ритмом. Такий ритмічно–інтонаційний малюнок у рефрені зустрічається тільки один раз, що пов'язано з коротким текстом. Натомість тропар, який містив шість вербальних речень, потребував розгортання мелодики, тож цей мотив використано аж дев'ять разів у різних поспівках.

В основі мелодики повного циклу «Ангельський собор» лежать терцові та квартові інтонації. Особливо слід звернути увагу на низхідний квартовий хід у мелодії, який зустрічаємо в різних ритмічних комбінаціях, що утримують архітекtonіку всього піснеспіву. Низхідні квартові поспівки присутні вже у рефрені, а в тропарях з'являються ще два інших їх ритмічних варіанти. Подаємо зразки квартових поспівок:



Рис. 3.4. Низхідні квартові поспівки мелодики «Ангельського собору»

Нашу увагу привернув перший мелодико–ритмічний малюнок: , який визначає інтонаційні межі кварта з опорою на звуці *h*. Ця інтонація розвивається доволі стрімко, іноді сповільнюючись завдяки зміні тривалостей

(половинки), або втрачаючи плинність завдяки використанню пунктиру. Звернувши увагу на розміщення цієї інтонації в рефрені: бачимо, що вона належить до кадансового ряду, і в такому вигляді зустрічається тільки тут

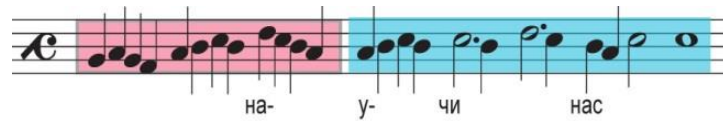


Рис. 3.5. Мелодичні поспівки «Ангельського собору»

Натомість у тропарях в кадансах зустрічаються два інших варіанти:

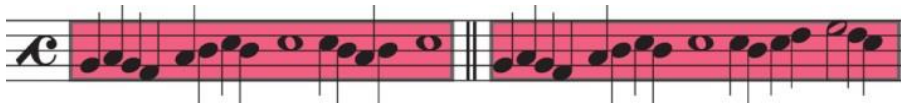


Рис. 3.6. Видозмінені інтонаційні поспівки «Ангельського собору»

На противагу низхідному рухові мелодики, у тропарях піснетворець урізноманітнює музичне полотно висхідним рухом в межах квати. На прикладі першого тропаря чітко видно коливання мелодичної лінії, які, немов мереживо, передають спрямованість до постійного пошуку істини, пошуку присутності Божої.

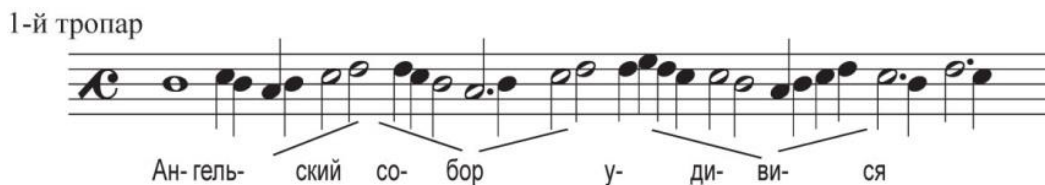


Рис. 3.7. Коливання мелодичної лінії у 1–му тропареві

Така форма мелодичного розвитку є основою динаміки монодійного мелосу, а сама мелодика «Ангельського собору» прив'язує його до гласової системи, а саме – до п'ятого гласу воскресного тропаря, на який і співається цей піснеспів. Порівнявши мелодикау кадансів рефрену та тропарів, відзначимо певну відмінність – каданс, який змінює останній звук. У рефрені мелодика закінчується d^1 , а в тропарях – c^1 . Також слід зауважити, що «Ангельський собор» закінчується як катизма, словами: «Алилуя, алилуя слава тобі Боже» і кадансує на ноті d як і рефрен, що надає певного обрамлення крайнім частинам піснеспіву. А поруч із тим, інтонаційна незавершеність звучання

сприяє подальшому продовженню провадження богослужіння. Проаналізувавши каданс рефрену, бачимо, що він не має виразного завершення.

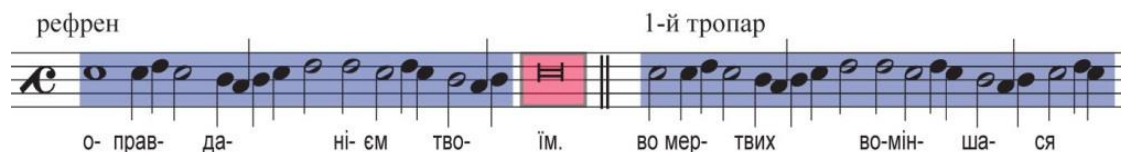


Рис. 3.8. Каданси рефрену «Ангельського собору» та 5-го воскресного тропаря

Переконуємось, що кадансова зона не є окремим мелодичним фрагментом, але продовженням розвитку попередніх інтонацій. У тропарях каданс, навпаки, дуже виразний і побудований на основі розвинутої мелодики з пунктирним ускладненням:

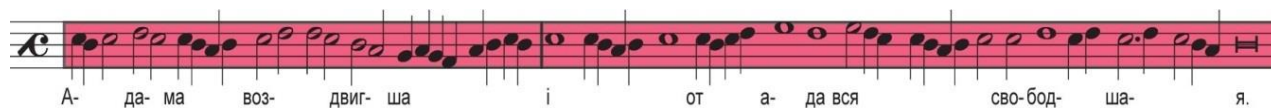


Рис. 3.9. Завершальна каденція 1-го тропаря «Ангельського собору»

Такий вид кадансу зустрічається тільки у першому тропарі. Ще чотири

тропарі – 2, 3, 4 і 6 об'єднані спільним кадансом:



Натомість 5 тропар має спільний каданс із фрагментом завершальної частини на словах «Слава тобі Боже», що входить до приспівування «Алилуя».



Рис. 3.10. Завершальна каденція 5-го тропаря «Ангельського собору»

У творі спостерігаємо виразну мелодичну лінію, яка розвивається в межах діапазону октави. Діапазон розгортання мелодики рефрену: від g^1 – до e^2 , а тропарів – від g^1 до f^2 .

Мелодична структура має чітку драматургічну лінію, базовану на нескладних композиційних прийомах. До них належать такі засоби як, наприклад, різні ритмічні комбінації, які постійно варіюють поруч із розширенням чи

звуженням діапазону або підійманням чи опусканням мелодики. Цікаво простежити, як творець з високою майстерністю вимальовує картину подивування ангельським собором Христа, який «воміншася смерти кріпость разорваша і от ада вся свободшая». Музика прямує за текстом, поглиблюючи та розкриваючи сенс цих важливих для нашого спасіння твердження. І не випадково, що мелодика підкреслює ключові слова у свій спосіб – висхідний рух підносить їх до найвищого рівня, плавно спрямовуючи мелодику до верхньої кульмінації.

Наприклад, Ангельський собор удивився:



Рис. 3.11. Вплив тексту на розвиток мелодичного розвитку
«Ангельського собору»

Спочатку автор розколихує музичне полотно чергуванням низхідної і висхідної кварта, яка одночасно стримує мелодію половинними нотами, немов затамовує подих перед «удивися». І хоча найвища нота f^2 першої октави на цьому слові є проміжною, її вагомість підкреслюється повторенням попередньої ноти e . Такий кульмінаційний прийом зустрічається двічі: у першій поспівці, оскільки вона у тропарі звучить на початку і перед фінальною поспівкою на слові «кріпость разорваша». Яскрава кульмінація з'являється у фінальній поспівці на драматичному слові «ад», що відповідає напруженому характеру тексту піснеспіву. Ангельські сили здивувались побачивши Господа «во мертвих», але Спас смерть подолав і ми, грішні, також затамували подих, очікуючи визволення. Тож в останньому рядку звучать спасенні слова для всіх живих і мертвих: «І от ада вся свободшая». Ось цю душевну напругу піснетворець виражає завдяки виразній кульмінації, підкресленій максимальним сповільненням мелодики на низхідних звуках секундового інтервалу:

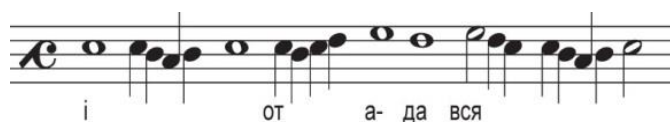


Рис. 3.12. Вплив слова на розвиток мелодичної лінії у тропарях «Ангельського собору»

Отож, дві цілі ноти стали кульмінацією цілого тропаря, тісно пов'язуючи слово та мелодику.

На мелодичний розвиток піснеспіву впливає також і силабічна структура кожної поспівки:

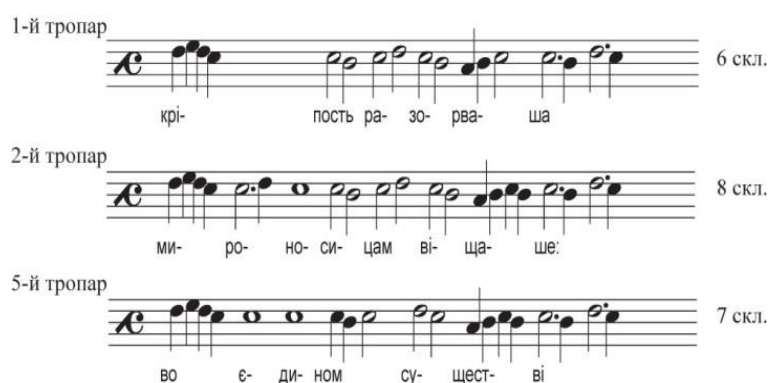


Рис. 3.13. Вплив силабічної структури на мелодичний розвиток поспівки

Вже йшлося вище, що піснеспів побудований на інтонаційному зерні рефрену і всі шість тропарів поєднані спільними поспівками. Проте 5-й і 6-й відрізняються від попередніх завдяки вставці на «Слава і Нині», що пов'язано з завершенням повного циклу:

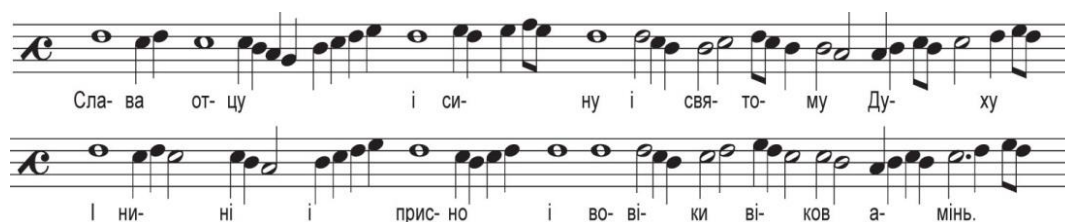


Рис. 3.14. Мелодичні зміни у 5-му та 6-му тропарях

Спостерігаємо різницю цього матеріялу від мелодики рефрену завдяки ускладненню ритмічними малюнками та дрібнішими тривалостями. З'являються вісімки, які прикрасили і збагатили мелодичне полотно тропарів. Мелодика

рухливіша, з'являються нові ритмічні групи, які до цього часу не звучали в тропарях у такій формі:



Рис. 3.15. Нові ритмічні групи у 5–му тропареві

Відзначимо, що п'ятий тропар має власний каданс, який зустрічаємо і в першому «Алилуя».

Особливо цікавим є шостий тропар, в якому дещо змінений порядок поспівок. Наприклад, середня поспівка тільки у цьому тропареві зустрічається двічі. Ймовірно, це пов'язано з доволі розлогими реченнями тексту, аж до 14-ти складів, або з каденційним значенням 6–го тропаря у повному циклі:

Рис. 3.16. Змінений порядок поспівок у 6–му тропареві

В «Ангельському соборі» є певна закономірність у порядковому розміщенні ритмічних груп, що видно на прикладі порівняння 2–го і 6–го тропарів. Виявляємо буквальну повторність окремих мелодичних зворотів, побудованих на восьми чвертках, за якими спостерігаємо зміну мелодики й метрики:

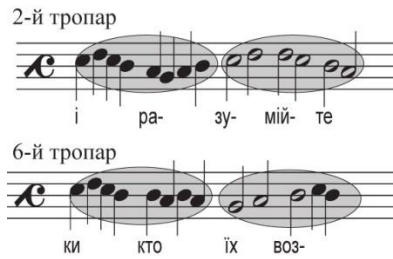


Рис. 3.17. Повторність мелодичних зворотів у 2—му та 6—му тропарях

У всіх п'ятьох тропарях група з шести половинних нот присутня завжди, чого не спостерігаємо в шостому тропареві, що, ймовірно, пов'язано з його завершальною функцією.

Характерною рисою «Ангельського собору» є його приналежність болгарському напіву, що має характерні ознаки. Зокрема, М. Успенський пише про повторність мелодичних зворотів, чітку ритмічну організацію [131]. Все це ми спостерігаємо у досліджуваному циклі. Зокрема, на прикладі 6-го тропаря виявляємо повторення окремих мотивів, що немов зв'язують поспівки, які переростають одна в одну, між собою. У каденційному реченні також присутні елементи буквальної повторності невеликої поспівки з чіткою квадратною метрикою, що відрізняє цю каденцію від попередніх:

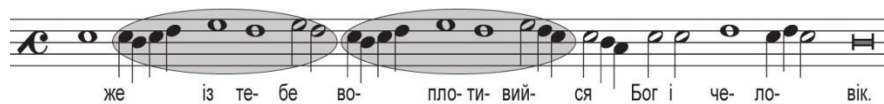


Рис. 3.18. Характерні ознаки впливу болгарського напіву на мелодику
«Ангельського собору»

Слід зазначити, що «Ангельський собор» закінчується словами «алилуя» та «Слава Тобі, Боже» і їхня мелодія немов ввібрала попередньо використані засоби музичного розвитку, урочисто завершуючи піснеспів.

Рис. 3.19. Заключна частина піснеспіву «Ангельський собор»

Перше мелодичне речення «алилуія» розпочинається дещо зміненою першою поспівкою, яка продовжує варіювати на прикладі другого «алилуія» з цього ж речення. Зміна полягає у пришвидженні мелодики та появі нового ритм-мотиву:

Рис. 3.20. Пришвидження мелодики на слові «Алилуя»

Ця ж поспівка попередньо використовується не один раз, але у стисліших варіантах:

Рис. 3.21. Варіантимелодичних по співок «Ангельського собору»

Ймовірно, ця зміна пов'язана з більшою кількістю складів: *А-ли-лу-і-я* має п'ять складів, тоді як слова *у-ди-ви-ся* та *во пе-ча-ли* складаються з 4 складів.

Свідченням реагування мелодики цієї поспівки на текст є ще декілька зразків, які демонструють силабічне розширення і відповідні мелодичні зміни:



Рис. 3.22. Вплив вербального тексту на мелодичну лінію
«Ангельського собору»

Певні мелодичні зміни викликані не лише текстом, але й місцем у загальній композиції, зокрема, каденційним, як це бачимо на прикладі «Алилуїя».

Друге «алилуїя» двічі закінчується припівом «Слава тобі, Боже», що надає циклові «Ангельський Собор» завершеності. Цей фрагмент виділяється використанням розлогого мелодичного звороту на останньому складі «Бо-же», який плавно переходить в завершальну поспівку, що суттєво відрізняється від попередніх кадансів.



Рис. 3.23. Каденційна фраза піснеспіву «Ангельський собор»

Знову ж таки, музичний текст будується на поспівковому матеріалі, але одночасно різниться від нього, оскільки присутня концентрована пунктирність. В такому варіанті мелодика «Ангельського собору» постає вперше і набуває нового емоційного строю. Привертають увагу такі ритмічні групи, як половинки з крапкою, проте, як вважає Я. Михайлюк, саме такі засоби використовуються у напівах цілеспрямовано і з'являються в особливих ритмо-інтонаційних ситуаціях. Оскільки ритмічна симетрія породжує плавність, несиметричні ритмоструктури навпаки – збуджують, активізують ритмічний потік [86, с. 132]. І не випадково саме такий мотив передує кадансові.

За типіконом Скабалановича «Ангельський собор» слід співати на 5-й болгарський глас і така відповідність дозволяє порівняти його з іншими воскресними напівами цього ж гласу [ст. 235]. Це дозволить порівняти мелодику і визначити рівень спорідненості. Для порівняння обираємо «Бог

Господь» і воскресний тропар 5мго гласу з ремаркою *болгарське* із Золочівського рукопису, з якого взято для аналізу й «Ангельський собор».

Тропар, як і «Бог Господь», мають спільний початок:



Рис. 3.24. Порівняння мелодики «Бог Господь» та воскресного тропаря 5–гогласу

Також їх об'єднують і більш розгорнені спільні поспівки, з незначними ритмічними змінами:

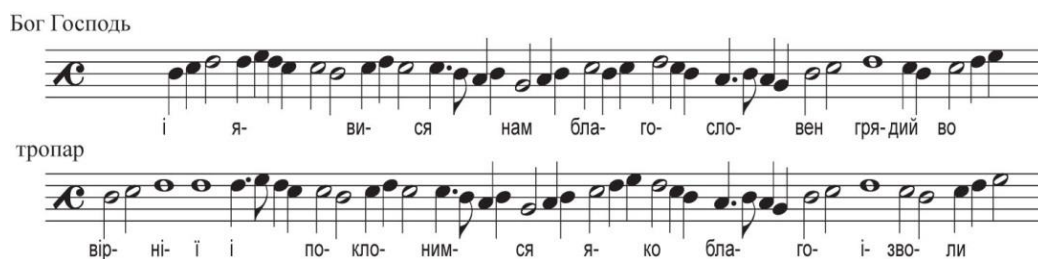


Рис. 3.25. Спільні поспівки «Бог Господь» та воскресного тропаря 5–гогласу

Щодо кадансу тропаря, то він також будується на мелодиці «Бог Господь»:

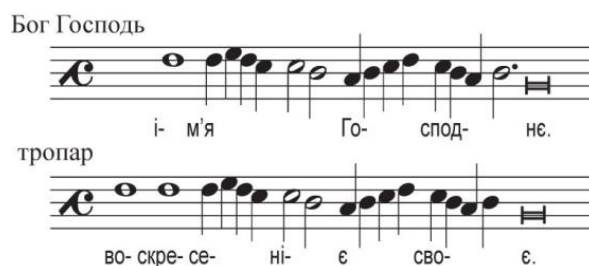


Рис. 3.26. Каденції «Бог Господь» та воскресного тропаря 5–го гласу

Слід зазначити, що гласова система у своїй основі має певну кількість поспівок, які чергуються в той чи інший спосіб (примітку «початкові», «серединні», «кінцеві» поспівки). І, як вже згадувалось вище, «Ангельський собор» складається з трьох поспівок, які відповідають логіці гласової композиції.

Мелодика «Ангельського собору» також використовує мелодичний матеріал «Бог Господь» та воскресного тропаря (5 глас), а саме — короткі мелодичні мотиви, які іноді залишаються стабільними, а іноді дещо змінюються й представляють власний варіант:

Бог Господь
і- м'я Го- спод- нє.

воскресний тропар
во- скре- се- ні- є сво-

1-й тропар
у- ди- ви- ся

6-й тропар
во пе- ча- ли

5-й тропар
і е- го си но- ви

3-й тропар
ан- гел і ре- че

4-й тропар
со ми- ром при- шед- ша

2-й тропар
ми- ро- но- си- цам ві- ща- ше

Рис. 3.27. Спільні та дещо змінені мелодичні мотиви «Ангельського собору»

На прикладі та 2-го, 4-го та 5-го тропарів спостерігаємо розширення мелодичної лінії за допомогою половинних нот. Та цей ритмічний малюнок не є чужим для тропарів. Оскільки в мелодиці воскресного тропаря зустрічаємо подібний мотив:

пре- тер- пі- ти

Рис. 3.28. Розширення мелодичної лінії 2-го, 4-го та 5-го тропарів

Отже, мелодика тропарів «Ангельського собору» побудована на інтонаційному зерні «Бог Господь» та воскресного тропаря 5-го гласу.

Піснеспів «Ангельський собор» до сьогодні присутній у богослужінні. Тому досить часто фіксувався в нотолінійних збірниках. Важливо прослідкувати тенденції змінності мелодики у записах цього піснеспіву від барокової доби до XIX ст., оскільки в цей тривалий період часу ірмологіони залишалися пріоритетними літургійними книгами як для богослужіння, так і для навчання.

Для порівняльного аналізу обираємо піснеспів «Ангельський собор» з рукописних ірмологіонів XVII ст. На жаль, у друкованому ірмолої 1700 р. запис піснеспіву відсутній, але він з'являється у львівському Гласопіснці (1893) та у збірнику І. Дольницького (1894). Піснеспіви цих збірників є ідентичними, ймовірно, походять з одного джерела.

Оскільки попередній аналіз виявив визначальну роль рефрену в «Ангельському соборі» як інтонаційної основи піснеспіву, то для порівняння використовуємо рефрени вибраних зразків.

МВ 417 №317 1695 р., м. Золочів



Бла- го- сло- вен е- си Го- спо- ди на- у- чи нас о- прав- да- ні- ем тво- їм.

Он 518 №158 ост. трет. XVII ст.



Бла- го- сло- вен е- си Го- спо- ди на- у- чи нас о- прав- да- ні- ем тво- їм.

Унівський м-р, Рук. 1 сер. XVII ст.



Бла- го- сло- вен е- си Го- спо- ди на- у- чи нас о- прав- да- ні- ем тво- їм.

І. Дольницький 1894 р., м. Львів



Бла- го- сло- вен е- си Го- спо- ди на- у- чи мя о- прав- да- ні- ем тво- їм.

Рис. 3.29. Порівняння рефренів «Ангельського собору» із вибраними зразками.

Напів «Ангельський собор» у трьох перших прикладах зазнав певних мелодичних змін, про що свідчить порівняння його варіантів, але при цьому зберігалась мелодична основа. На жаль, цього не скажемо про останній

приклад з 1894 року, який демонструє максимальне спрощення. Зауважмо, що така тенденція спостерігається на прикладах всього репертуару, мелодика якого з плином часу спрощувалась до мінімуму. У нашому випадку діапазон піснеспіву за збірником І. Дольницького звузився до кварта, переважають половинні та цілі ноти, мелодична рецитація без мелодичних прикрас.

Отож, аналіз піснеспіву дозволяє зробити наступні підсумки:

Піснеспів «Ангельський собор» відігравав важливу роль у богослуженні, піснеспів масштабний, що вплинуло на мелодичну композиційовського твору, яку можна визначити як форму наближену до рондоподібної. Тобто періодичне повторення мотиву «благословен єси, Господи научи нас оправданім твоїм» надає йому функцію рефрену, який постійно чергується з тропарями, що виконують функцію епізоду. Звичайно, що така класична термінологія не є притаманною для монодійного жанру, але вона найбільш відповідна, оскільки зрозуміла для сучасного виконавця. У цьому вбачаємо також і основу для формування жанрів класичної інструментальної музики.

Піснеспів демонструє яскраву мистецьку довершеність, яка полягає в логічному розвитку мелодики, пов'язаної з текстом, а також у загальній композиції поспівкового матеріалу. Разом зі тим спостерігаємо індивідуальний підхід творця, який мінімальними засобами увиразнює окремі частини піснеспіву: повторенням або варіативністю поспівок, ритмічним ускладненням.

Все це переконує у необхідності глибшого дослідження монодійних жанрів, які за зовнішньою мелодичною простотою приховують чітку структуру та досконалу музичну форму.

3.2. Жанр поліелею в ірмологійній практиці ранньомодерної доби

У богослужбовому обряді поліелей виконується на празники, що мають велику вечірню і велику утрень, тобто всенощну. За типіконом поліелей на воскресній (недільній) утрені співається лише в неділі від віддання Чесного Хреста (тобто з 22 вересня) і до передсвяття Різдва Христового (19 грудня), і від відання Богоявлення (14 січня) до Сиропусної неділі. В інші неділі

церковного року вживається 17 катизма, яку ще називають «непорочні» [37, с.172].

Поліелей складається з вибраних стишків псалма 134 «Хваліть ім'я Господнє» і 135 «Ісповідайтеся Господеві»; це так званий поліелей з грецької «многомилостивоє». Спів поліелею супроводжується багаторазовим повторенням слів «Яко повіки милість Його» в 135 псалмі, що і дало назву цій частині утрені [19]. Отже, поліелей належить до співаних катизм, як і «ангельський хор», «на ріках вавилонських», «степенні антифони». Всі ці піснеспіви називають ще «поетичними катизмами» [37, 172].

Поліелей складається з вибраних стишків: по чотири стихи з 134 псалма, і 135 псалма. Таким чином, твориться цілісна текстова композиція піснеспіву:

Хваліте ім'я Господнє, хваліте раби Господа. – Аллилуія.

Стоящі в храмі Господни, в дворіх дому Бога нашого. – Аллилуія.

Господи, ім'я твоє во віки, і пам'ять твоя в род і род. – Аллилуія.

Благословен Господь от Сіона, живий в Іерусалимі. – Аллилуія.

Ісповідайтеся Господеви, яко благ, – Аллилуя – яко во віки милість єго. – Аллилуія.

Утвердившему землю на водах яко благ, – Аллилуія – яко во віки милість єго. – Аллилуія.

І избавил ни еси от враг наших, яко благ, – Аллилуія – яко во віки милість єго. – Аллилуія.

Ісповідайтеся Богу небесному, яко благ, – Аллилуія – яко во віки милість єго. – Аллилуія.

В середині і в кінці стишків додаються також припіви «Аллилуя», що означає прославу Господа Бога і, як зазначає о. І. Дольницький (1830-1925), відомий український літургіст, знавець церковного співу й літургії, задля «досконалого розвитку приємного співу» [41]. Проте, таке виконання псалмів є традиційним і тягнеться ще від синагогальної традиції.

При співанні поліелею у храмі запалюються всі світильники, Царські врата відчиняються, і священник з дияконом, що йде попереду зі свічкою в руці,

виходить із вівтаря і здійснює кадіння всього храму, на знак благоговіння перед Богом і святими Його. Палаючі свічки (в руках у священника, пономарів і інш.) вказують на невидиму присутність Христа – Світла для світу.

У більшості повністю збережених ірмолоїв, як правило, присутній поліелей [160]. Виявлено дві форми його запису – повний варіант, так званий великий поліелей, і малий – як скорочена форма великого. До того ж, в ірмологіонах зустрічаються різні напиви цього жанру – руський, мултанський, болгарський. Найчастіше зустрічаємо різні варіанти малого поліелею, виписані окремо, що свідчить про його самостійне виконання. У нотному записі поліелеїв нотувалися лише перші стишки псалмів, а інші ж співалися на *подобен*, тобто на цю ж мелодію.

Одним з найтипівіших зразків поліелею є малий. Таким є поліелей болгарського напіву, що міститься і в Любачівському ірмологіоні 1674 року.

Многомилостивое

Болгарское малое:

Ра-би ра- би Го-спо-да: А- ли- лу- я, А- ли- лу- і- я.

Хва- лі- те і- мя Го-спод-не хва-ли- те ра- би ра- би Го-спо- да:

А- ли- лу- я, а- ли а- ли- лу- і- я.

І- спо-вѣ- дай- те- ся Го-спо-де- ви я- ко благ, Алли- лу- і- я:

я- ко во- вѣ- ки ми- лост є- го А- ли- лу- і- я.

Рис. 3.1. Поліелей болгарського напіву з Любачівського ірмологіону

Піснеспів складається з двох частин, яким передують «запів». Цей запів виконує своєрідну роль «зачину». Починається поліелей з виголосу «раби, раби Господа», мелодика якого має синкопований ритм та доволі виразне й мелодизоване оспівування терцового звуку *e*. Цей невеликий мелодичний відрізок розвивається в межах терцової поспівки до e^1 із поступовим розширенням до квати f^1 та поступовим кадансуванням на основному звуці *c*. Тож мелодика набуває мажорної барви і піднесеного настрою, що є суголосним урочистому змісту утрени, яка символізує воскресіння Господа – що, властиво, і є головною ідеєю воскресної утрени.

У подальшому поліелей утримує мажорний тонус і синкоповану ритміку, що є властивим і для болгарського напіву.

Після зачину мелодика двох наступних стишків дещо сповільнюється, що добре передається укрупненими тривалостями нот, особливо у другому стишку, де спостерігаємо мінімальну рухливість мелодичної лінії. Проте на загал мелодичний розвиток зосереджений навколо виразного постійного руху вгору – вниз. Отже, у «запіві» концентруються основні ладові, інтонаційні та ритмічні складові всього піснеспіву.

Перша фраза зачину експонує терцію та кварту, друга – підкреслює верхню опору ладу *f*, розспівує і закріплює верхню зону квати. Третя фраза є завершальною і закріплює основний нижній тон *c*. Третя фраза речення починається аналогічним імпульсом, як і перша. Синкопа виразно підсумовує початок і кінець першого речення піснеспіву – «Раби, раби Господа. Алілуя. Алілуя». Таким чином, можна визначити його форму як старовинну двочастинну з репризою.

Слід підкреслити, що запів та перша частина поліелею мають однаковий фрагмент тексту «Раби, раби Господа», а також на мелодичному матеріалі запіву будується перша частина піснеспіву. Тільки в першій частині на першому «алілуя» кульмінація є скромнішою, не досягає такого розвитку, як це ми бачимо у запові.

Друга частина поліелею вирізняється стриманістю, поважністю, мелодія рухається плавно, переважають половинні тривалості, які повільно піднімаються до кульмінаційного звуку g^1 . Інтонція немов «зависає», що підкреслює розширення діапазону до верхньої квінти, а також виокремлює богословський зміст – «ісповідайтеся Господеві».

В основі мелодики поліелею лежать терцові та квартові інтонації, які чергуються і мають композиційне значення в піснеспіві. Терцові інтонації переважно використовуються на початкових складах тексту і мають висхідний рух, тоді як квартові є переважно низхідними і розміщені на останніх складах. Підкреслимо, що квартові ланки впродовж відносно короткого твору повторюються 12 разів, тим самим структурно тематично зміцнюючи форму поліелею.

Хоч у творі переважають силабічні співвідношення, та завдяки постійному колюванню мелодики вгору – вниз, звучання набуває рухливого, хвилеподібного характеру, що становить основу музичного розвитку. Таке мелодичне плетиво створює інтенсивність руху [137], в якому синкопованість та розспівність збагачують тематичний матеріал.

Важливе місце в загальній формі піснеспіву відіграють каденції. Дві каденції поліелею – зачину і першої частини – повністю однакові, тоді як каденція другої частини має незначну інтонаційну відмінність завдяки збагаченню основної поспівки стрибком на терцію. Така особливість вирізняє її як завершальну каденцію. Також слід звернути увагу, що каденційне слово «алилуя» має п'ятискладову структуру «а-ли-лу-і-я», що розширює каденцію, надаючи чіткішої структурної завершеності й виразнішої розспівності.

Метрично твір поділений на стопи, які вирівнюють в часі нерегулярну кількість словесного тексту. Загальна амплітуда часу є однакова, хоча кількість вербального тексту різна. Задля урізноманітнення повторюється склад «али».

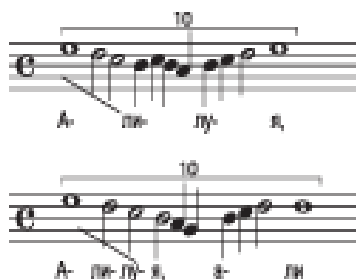


Рис. 3.2. Метрична стопа поліелею з Любачівського ірмологіону

Саме поділ на музичні метро–стопи показує нам чітку побудову, форму цього музичного твору. І така мелодична структура пов’язана із поділом тексту на окремі слова. Окремі слова поєднуються в більші конструкції – фрази, а фрази формують речення.

Ознайомлення з варіантами поліелею, занотованими в інших ірмологіонах, виявляє їх спорідненість з поліелеєм болгарського напіву з Любачівського ірмологіону і лише незначні відмінності від нього. При аналізі поліелеїв з різних ірмологіонів було встановлено, що піснеспів в одних ірмолоях занотований із зачином, а в інших він відсутній. Текст поліелею не завжди є однаковим, і ця різниця впливає на мелодику напіву. Піснеспіви з однаковим текстом мають спільну мелодичну лінію. поліелеї з різними варіантами тексту різняться мелодично, хоча їх об’єднує загальна структура піснеспівів.

У Любачівському ірмолої текст наступний:

Запів: Раби раби Господа: Алилуя, алилуя.

1. Хвалити ім’я Господнє, хвалите раби, раби Господа: Алилуя, алилуя.
2. Ісповідуйтеся Господеви, яко благ, алилуя: Яко во віки милост єго алилуя.

В інших ірмологіонах зустрічаються такі варіанти:

Хвалити ім’я Господнє, хвалите, раби, Господа: Алилуя (Он 235).

Хваліте ім’я Господнє, хваліте, раби, Господа, раби, Господа, Алилуя, алілуя, Алилуя.

Хваліте ім’я Господнє. Алилуя, хваліте, ра, Господа, Господа.

Алилуя, Алилуя, Алилуя, Алилуя (БА 86).

Хваліте ім'я Господнє. Алилуія, хваліте, раби, Господа, Алилуя,
Алилуя(Он 518).

Хваліте ім'я Господнє Алилуія, хваліте раби Господа, Алилуія
(Петр.асп 96)

Текст другої частини поліелею «Ісповідайтеся Господеви» не має таких суттєвих вербальних змін. Якщо вони з'являються, то тільки в кадансі, під час повторення слова «Алилуя», що й сприяє розростанню піснеспіву. Найбільших змін структура сакрального тексту одержує в ірмологіонах із Закарпаття. Ці піснеспіви також вирізняються і за своєю музичною побудовою. Для прикладу подаємо текст піснеспіву з ірмолою, який походить із с. Черне Закарпатської області (БА 89), а саме:

Ісповідайтеся Господеви яко благ, яко благ, алилуя, алілуя, яко во
віки милость, милость єго.Алилуія, Алилуя, алилуія, алилуія.

Точний аналог поліелею як з музичної, так і текстової сторони зустрічається в ірмолої з м. Лежанськ 1680-1681 рр., (НД 103)

Наступний приклад поліелею з ірмолою останньої третини XVIIст. (ОН 518) має ремарку «болгарське», у ньому проспівується той самий текст, що й у поліелеї з Любачівського ірмологіону, однак мелодія є дещо спрощеною. Вона має переважно силабічний склад, а незначна розспівність з'являється тільки у кадансовому звороті. Слово «алилуя» тут повторюється двічі, що позначається і на мелодичному розвитку, і на загальній структурі усього піснеспіву. Подаємо фрагменти творів для порівняння, а весь піснеспів у додатках (див. Додаток В).

І- спо-ві- дай-те-ся Го-спо-де- ви я- ко благ, Алли- лу- і- я:

я- ко во ві- ки ми- лост є- го А- ли- лу- і- я.

Рис. 3.3. Повторення у поліелеї слова «алилуя»



Рис. 3.4. Різні ритмічні комбінації на слові «алилуя» з ірмологіону
ост. трет. XVII ст. (Он 518)

Також у цьому ірмологіоні занотовано ще один поліелей із ремаркою «по руску». Мелодика його початкової побудови наслідує варіант мелодики поліелею «по болгарску». Це не дивно, бо терцієва висхідна початкова поспівка з речитацією на одному звуці трапляється практично в кожному мелодичному варіанті поліелею і є своєрідним його лейтмотивом. Однак надалі мелодичний рух доволі суттєво міняється: він пожвавлюється чвертками, половинками з крапкою та мелізматикою, особливо на слові «Алилуя». Надаємо нотний приклад із другої частини «Ісповідайтеся Господеви»:

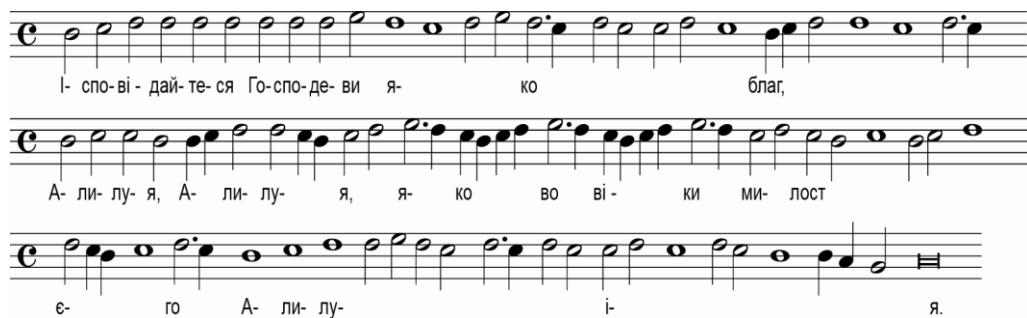


Рис. 3.5. Друга частина поліелею з ремаркою «руське» (Он 518)

Такий самий поліелей, але без вказівки на конкретний напів, із незначними змінами у мелодії та у тексті занотовано в ірмологіоні 2 чв. XVII ст. (НД 161) та ірмологіоні Марка Потоцького 1659 року (АСП-96). Обидва занотовані варіанти мають майже однакову мелодичну лінію, тільки інколи не співпадають розспіви окремих слів тексту. В обох піснеспівах мелодичний рух

поступово набирає все стрімкішого характеру, що стає особливо помітним при порівнянні початкових мелодичних побудов і каденційних завершень.



Рис. 3.6. Каденційне завершення поліелею з ірмологіону (НД 161)



Рис. 3.7. Каденційне завершення поліелею з ірмологіону (АСП 96)

Текст у цих піснеспівах однаковий:

Хвалити ім'я Господнє, алілуя, хвалите, раби, Господа, алилуія.
 Ісповідуйтеся Господеви, яко благ, алилуя, алилуя, яко во віки
 милост єго, алилуія.

Цей приклад засвідчує самодостатність музичного розвитку, який стає незалежними від структури слова і почасті вивільняється від тексту, хоча, можливо, має місце не точний, а схематизований порядок розміщення складів тексту поміж музичними фразами.



Рис. 3.8. Самодостатність музичного розвитку поліелею «руського» з ірмологіону ост. трет. XVIIст. (ОН 518)



Рис. 3.9. Самодостатність музичного розвитку поліелею з ірмологіону 2 чв. XVII ст. (НД 16)

В ірмолої з 1659 р. (АСП-96) теж занотовані два піснеспіви. Вперше тут зустрічаємо поліелей, в якому початок «Хваліте ім'я Господнє» подається у скороченому варіанті, зі знаком повторення у нотному записі, а продовження занотоване повністю.



Рис. 3.10. Скорочений варіант поліелею з ірмологіону Марка Потоцького (АСП 96)

У львівському ірмологіоні 1679 року (ОН 235) занотовано два поліелеї під ремаркою «по болгарску». Мелодика першого піснеспіву в цілому наслідує Любачівський зразок, тільки викладається удвічі дрібнішими ритмічними тривалостями. В першому стиху «Хваліте ім'я Господнє» замість подвійного повторення слова «Алилуя» є лише одне. Відсутнє слово компенсується мелодичним рухом.



Рис. 3.11. Мелодичний фрагмент поліелею Любачівського ірмологіону



Рис. 3.12. Мелодичний фрагмент поліелею з Львівського ірмологіону (ОН 235)

Інший поліелей доволі відчутно різниться за своєю мелодичною лінією і почасті за текстом від першого та, відповідно, від Любачівського. Ось його текст:

1. Хвалите ім'я Господнє, алилуя, хвалите, раби, раби Господа: Алилуія.
2. Ісповідуйтеся Господеви, яко благ, яко благ, алилуя, алилуя, яко во віки милост єго, алилуія.



Рис. 3.13. Мелодичний фрагмент другого поліелею з Львівського ірмологіону

Мелодика занотована дрібнішими ритмічними тривалостями. Відповідно до цього, поліелей можна заспівати у прискореному темпі, а можна у сповільненому, і тоді різниця між варіантами напівів буде не такою відчутною, адже пропорційне співвідношення між тривалостями не міняється. Разом із тим, дрібніша ритміка підкреслює виразність мелодичної лінії, а велика кількість внутрішньоскладових розспівів, особливо на словах «Алілуя», надає напіву виразної експресії.

Цей поліелей має подібну мелодику з поліелеєм, який занотований в ірмолоїкін. XVII– поч.XVIII ст.(БА 89). Текст в ньому дещо різниться

1. Хвалити ім'я Господнє, алилуя, хвалите, раби, Господа, Господа. Алилуя, алилуя, алилуя, алилуя.
2. Ісповідайтеся Господеви, яко благ, яко благ, алилуя, алилуя, яко во віки милость, милость єго, алилуя, алилуя, алилуя, алилуя.

Бачимо, що в піснеспіві повторюються слова «алілуя», «яко во віки», «милость», та це не впливає на загальну тривалість піснеспіву. Слова вирівнюють метрику.

В ірмолої, який походить з села Боднарів (Івано–Франківськ) 2 чв.XVIII ст. під шифром (МВ 676) знаходиться два різні поліелеї, які контрастують між собою.

Текст першого поліелею, занотованого без вказівки на конкретний напів, має велику кількість повторюваних слів:

1. Хвалити ім'я Господнє, алилуя, хвалите, раби, Господа, Господа, раби, Господа. Алилуя, алилуя, алилуя, алилуя, алилуя, алилуя, алилуя.
2. Ісповідайтеся Господеви, яко благ, яко благ, Господеви яко благ.Алилуя, алилуя, яко во віки милость єго, вовіки милость єго.Алилуя, алилуя, алилуя, алилуя,алилуя, алилуя, алилуя.

Тож, текст піснеспіву є досить розгорнутим. Вперше зустрічається сім разів слово «алилуя». Це вплинуло і на розростання мелодії. У першій частині «Хвалити ім'я Господнє» мелодична лінія поділяється на короткі побудови-фрази, і кожна має власне акцентування, залежно від акцентів у фразах

сакрального тексту. Так, наприклад, у початковій фразі «Хвалити ім'я Господнє» перший акцент припадає на шостий звук мелодії – це середній, акцентний склад у слові «Господнє». Цей склад виділяється ритмічно, саме тут посеред рівного руху четвертними вперше і єдиний раз у даній фразі трапляється половинна. Виходить, що всі попередні звуки цієї фрази начебто знаходилися у затакті. Аналогічним чином акценти розподіляються й надалі, і всі вони виділяються більшими ритмічними тривалостями. У розспівах «Алилуя» мелодія втрачає риси речитації і збагачується розспівністю. Повторність звуків на одній висоті у рівній ритміці зникає, і замість цього виникають різноманітні форми мелодичного руху – оспівування, висхідні і низхідні послідовності звуку в межах тетраходів, урізноманітнюються ритмічні комбінації.

У другій частині піснеспіву «Ісповідайтеся Господеви» мелодика, залишаючись у межах свого початкового діапазону, розростається у часі й утворює більшу, тривалішу композиційну структуру, із більшою кількістю розспівів та з контрастним чергуванням речитативних і мелізматичних мелодичних фраз.

Обидві частини об'єднані спільним інтонаційним «лейтмотивом» поліелею, присутнім у початкових фразах, варіантною повторністю мелодичних поспівок під час розгортання мелодії в кожній із частин і точним повторенням каденційного звороту, який виникає на завершенні частин. У цьому піснеспіві каденцією є низхідний рух у межах тетрахода, від звуку «e» до звуку «h», з ритмічною зупинкою на останньому звуці. Порівняно із початковими фразами обох частин, у каденціях відбувається ритмічне гальмування, тривалості збільшуються удвічі, а у слові «Алілуя» метричний акцент припадає на останній склад.

Враховуючи те, що протягом усього поліелею відбувається кількарразове повторення мелодики обох занотованих частин, разом із мелодією повторюється і завершальний каденційний зворот. Усього протягом поліелею

він звучить вісім разів. Інтонаційна повторність завершального звороту скріпляє загальну форму піснеспіву.

Такий самий мелодично багатий поліелей, як в ірмологіоні з с. Боднарів, знаходимо в ірмологіоні першої половини XVIII ст. з Закарпаття (НТШ 275). Це засвідчує регіональну й часову локалізацію одного з найбільш розвинених мелодичних варіантів давнього сакрального напіву, що входив до складу утрені.

Мелодика іншого поліелею, наявного в ірмологіоні з с. Боднарів, має ремарку «болгарський», проте цей напів, порівняно з попереднім, є доволі скромним. У ньому переважає речитативний тип мелодики, тому в записі найчастіше трапляються цілі та половинні ритмічні тривалості, значно рідше – чвертки, а такий ритмічний малюнок, як чвертка і дві вісімки, наявний лише в кадансі. Однак діапазон мелодики є вищим за попередній піснеспів, аж до звуку «а» (у попередньому було до звуку «f»), а наявна тут речитація на високих звуках, що виникає у другій частині, підкреслює урочистий, святковий характер поліелею. Вкажімо й на те, що тільки у цьому піснеспіві зустрічається рух звуками тризвуку, щоправда, ці звуки знаходяться в різних текстово-мелодичних фразах – перший завершує попередню фразу тексту, а другий і третій починають наступну. У мелодиці цього поліелею також є декілька стрибків.



Рис. 3.14. Рух звуками тризвуку у поліелеї з ірмологіону 2 чв. XVIII ст.

(МВ 676)

Також у цьому піснеспіві бачимо виправлений акцент на «Господеви». А текст майже тотожнийлюбачівському поліелею, за винятком потроєного «алилуя» в кінці першого стишка.

У подібний спосіб різняться й повні мелодичні тексти поліелеїв, порівняння яких дозволяє виявити наступні відмінності: іноді одним поліелеєм передує запів, тоді як в інших його немає; деякі піснеспіви тотожні, а деякі мають незначні ритмо-інтонаційні зміни. Проте всі розглянуті варіанти поліелеїв мають однотипний план розвитку – висхідний терцовий рух мелодії у першій і другій частинах. Тож аналіз представленого поліелею за Любачівським ірмологіоном 1674 року та мелодичних варіантів цього з інших ірмологіонів свідчить про певну усталеність форми піснеспіву.

Усі аналізовані зразки є прикладами малого поліелею. У рукописних ірмолоях XVIII століття вони доволі часто занотовані попарно, з різними зразками. Однакові напиви поліелею мігрували з ірмологіона в ірмологіон і занотовувалися зі змінами. Посеред напівів переважає болгарський, що зазначається у нотному записі («болгарское малое», «болгарское» та ін.). Кількаразова повторність мелодики із новим текстом (т. зв. «спів наподобен») утворює в кожній з двох його частин ознаки строфічності. Тож звучання поліелею, порівняно з його скороченим нотним записом, є набагато тривалішим. Усім напівам притаманні структурна визначеність і мелодична краса. Сукупність дії обох цих чинників надає напівам поліелею гармонійності та естетичної досконалості.

3.3. Музично-аналітичні спостереження над композицією великого славослов'я

Вдячність Богу за різні благодіяння полягає в Його прославі та молитві. У цій прославі одухотворення молільників, сила і теплота їх почуттів досягають висот, при яких думка вже не зупиняється на мирських проблемах, а цілком занурюється у вдячне споглядання Божої мудрості та величі, при цьому пам'ятаючи про свою нікчемність перед Ним. Таким є характер славослов'я, яким закінчується утрєня.

Славослов'я виконується на всеношні з першим проблиском ранкової зорі. І якщо християни «прийшовши на захід сонця, бачивши світло вечірнє»,

виливають свої почуття в такому піснеспіві як «Світе тихий», то Той, хто народжується з нічної темряви у ранковому світлі ще глибше налаштовує молільників до споглядання Бога як нетварного Світла (« в Твоім світлі побачимо світло »). Як повчає нас Катехизм, саме споглядання цього світла веде нас до боговидіння, у «світлі» Христа можемо побачити неприступне «світло» Божої слави[ст.174]. Тож не випадково словослов'я починається виголосом священика: «Слава Тобі, що Світло нам показав!»

Сама тема цієї пісні- хвали народженому Спасителеві світу переконує нас, що цей гимн був часто вживаний і люблений у християн. Так св. І. Золотоустий заохочуючи свою паству до участі у богослужінні такими словами: «Так ото негайно вставши, усі з погідним обличчям та сумлінням, начебто одними устами, піснями звеличуючи і прославляючи Бога, дякуючи Йому за все – чи то за особисті, чи за суспільні добродійства: «Слава на висотах богу й на землі мир». Преподобний Паїсій Святогорець повчав: Нехай «слава Тобі, Боже» ніколи не сходить з ваших уст. Для мене, коли щось болить, ліками служить «слава Тобі, Боже»; ніщо інше не допомагає. Славослов'я є велике та мале. Мале славослов'я виконують на утрени перед шестипсалмям, а велике – на утрени і повечері. Найдавнішою піснею у християнській церкві було мале славослов'я - молитва Святій Тройці, а саме : «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь» [15, с. 156]. Перший приклад цього славослов'я з перерахуванням всіх осіб Святої Тройці міститься в передсмертній молитві священномученика Полікарпа (+ 156 році) [119]. Велике славослов'я також відноситься до найдавніших християнських гимнів. Судячи з тексту «Апостольських постанов» (VI ст.), піснеспів виконувався на Літургії, перед самим причастям, а згодом співався на ранішньому богослужінні [36, с.198]. Піснеспів складається з двох частин. Перша частина, особливо урочиста і радісна, розпочинається стихом з Євангелія від Луки – «Слава в вишніх Богу, і на землі мир, в людях благовоління» (Лк.2: 14).

Слава в вишніх Богу, і на землі мир, між людьми благовоління.

Хвалимо Тебе, благословимо Тебе, кланяємось Тобі, славимо Тебе, дякуємо Тобі заради великої Твоєї слави.

Господи, Царю Небесний, Боже, Отче вседержителю, Господи, Сину єдинородний, Ісусе Христе, і Святий Душе.

Господи Боже, Агнче Божий, Сину Отця, що береш гріхи світу, помилуй нас.

Ти, що береш гріхи світу, прийми молитву нашу.

Ти, що сидиш праворуч Отця, помилуй нас.

Бо Ти один лише святий, ти єдиний Господь, Ісус Христос, на славу Бога Отця. Амінь.

Щодня благословлятиму тебе і вихвалятиму ім'я твоє на віки вічні.

Друга частина менш радісна і є компілятивною: складається з різних біблійних віршів (наприклад, Пс.144: 2, Пс.118: 12, Дан.3: 25 та інші) а також із «Сподоби Господи»

Сподоби, Господи, в день цей без гріха зберегтися нам.

Благословен єси, Господи, Боже отців наших, і хвальне, і прославлене ім'я Твоє навіки. Амінь.

Нехай буде, Господи, милість Твоя на нас, бо ми надіємось на Тебе. Благословен єси, Господи, навчи мене заповітів Твоїх.

Благословен єси, Владико, врозуми мене заповітами Твоїми.

Благословен єси, Святий, просвіти мене заповітами Твоїми.

Господи, ти був нам пристановищем по всі роди.

Молюсь: Господи, змилуйся надо мною, вилікуй душу мою, бо гріх мій – перед тобою.

Господи, до тебе я прибігаю, навчи мене творити волю твою, бо ти Бог мій.

Бо в тебе є джерело життя, у твоїм світлі побачимо світло.

Добавляй ласку тим, що визнають тебе.

У цій частині піснеспіву переважають покайні та скорботні почуття, які переплетені з проханням про очищення від гріхів, і такий характер тексту є

доволі неочікуваним для великого славослов'я. Та все ж, як зауважив М. Скабаланович, зміст останніх стихів знову повертає нас до джерела життя – ранкового світла *Бо в тебе є джерело життя, у твоїм світлі побачимо світло*[119, с.710]. Тож, своїм змістом утреннє славослов'я представляє синтез думок і побожних почуттів усієї ранішньої відправи та висловлює їх текстами Святого Письма [36].

Необхідно зазначити, що велике славослов'я доволі рідко трапляється в рукописних ірмологіонах, і в цьому полягає його головна відмінність від інших співів утрени. З понад тисячі ірмолоїв, описаних у каталозі Ю. Ясіновського, тільки один містить запис великого славослов'я. Цей Ірмологіон з другої чверті XVII ст., походить з бібліотеки греко-католицької капітули в Перемишлі, до якої надійшов з с. Верхрати, і нині зберігається у Бібліотеці народів Варшави під шифром Акс 2616 [160], а сам піснеспів великого славослов'я має ремарку «київське».

Мелодика цього славослов'я виявилася досить скромною, ймовірно, його богословський зміст глибоко відображає суть ранішнього богослужіння, і тому, з цієї причини, не потребував особливих, додаткових мелодичних прикрас. Водночас, саме мелодика об'єднує у єдине ціле обидві частини піснеспіву, що складаються з різних за змістом вибраних стишків зі Святого Письма.

Музична композиція славослов'я будується на одній мелодичній поспівці, яка має вузькооб'ємний діапазон у межах кварта $f - b$, силабічний характер співвідношення слова і напіву, та стабільну інтонаційну будову, з незначними варіантними мелодичними змінами протягом усього піснеспіву, пов'язаними з проспівуванням більшої чи меншої кількості вербального тексту.

Хоча у творі переважають силабічні співвідношення, і мелодика тяжіє до речитативного викладу або живого мовлення, та це не применшує краси та глибини біблійного тексту піснеспіву. Саме інтенсивність руху завдяки

постійному коливанню мелодики вгору – вниз, надає славослов'ю рухливого, хвилеподібного характеру, що становить основу музичного розвитку. На цю тему висловлюється О. Цалай-Якименко: «Досі нема однієї думки, чи слід читати силабіку монотонно, по-церковному, коли нарочито затушовується така характерна для нашої силабіки нерегулярність руху наголосів у віршованому рядку, чи треба читати текст виразно, максимально виявляючи його варіативну, експресивну музикальну ритміку. Проте цю проблему досить однозначно окреслили самі поети – майстри XVII ст.: вони акцентували увагу на потребі ще тоншої інтонаційної інтерпретації «руських віршів», «отеческих метрів», які вони самі сприймали у багатому ритмо-емоційному спектрі – то «смутих», «слізних», або ж «веселих», «радісних» [137, с. 122-123].

Початкова поспівка заснована на висхідному поступовому русі в межах великої терції ($f - g - a$), із зупинкою на третьому звуці, що виражено ритмічними тривалостями дві четвертні – половинна, при цьому двома першими четвертними розспівується один склад тексту, тому обидва склади початкового «Слава» звучать однакового рівно. Далі слідує повернення до початкового звуку f низхідним стрибком на терцію і завершення першої фрази «Слава в вишних Богу», а разом із нею і початкової поспівки, на серединному звуці g .

Короткотривала початкова поспівка далі починає повторюватися з варіантними змінами. Це відбувається і протягом першого музичного рідку, і в усіх наступних рядках. У наслідок варіантних змін утворюються нові варіанти поспівки, іноді триваліші ніж початковий, і це напряму пов'язане із кількістю розспіваного тексту.

Часті повернення до звуку g та постійні, тривалі його оспівування, неначе «кружляння» навколо нього, утримують звуковисотний рівень мелодики на цьому основному, домінуючому звуці протягом усього піснеспіву.



Рис. 3.1. Початкова фраза великого славослов'я

Низхідні терція, як передусє тоніці, структурно і музично-тематично «цементує» форму піснеспіву. Цей мелодичний зворот у двох варіантах багаторазово повторюється протягом усієї побудови.



Рис. 3.2. Низхідна терція у мелодиці великого славослов'я

Цей мотив з більшими чи меншими змінами зустрічається у творі 24 рази, створюючи відчуття пришвидшення мелодики. А початковий висхідний терцовий рух піснеспіву стимулює подальший розвиток мелодики і зустрічається у кожному наступному рядку.

Музика виділяє найзмістовніші вербальні акценти, які наповнені богословським кульмінаційним змістом, а саме: «вседержителю, Ісусе Христе».



Рис. 3. 3. Виділення музикою найзмістовніших вербальних акцентів великого славослов'я

Так мелодика у поєднанні зі словом сприяє досягненню стрункої симетрії форми. І у цьому сприяє постійна змінність висхідного та низхідного руху, а також речитативне повторення мелодики на одному звуці, на зразок псалмодування, яке періодично з'являється між поспівками для того, щоб підкреслити найважливіші, найбільш значимі слова і фрази тексту славослов'я.



Рис. 3.4. Досягнення стрункої симетрії форми, завдяки поєднанню мелодика та слова у великому славослов'ї

Аналіз піснеспіву дозволяє зробити висновок про те, що перевага в ньому надається музичній логіці, яка за певних умов узгоджується з словесно-текстовою. Загалом, композиція піснеспіву відрізняється високим ступенем структурної завершеності. Дивовижно, що діапазон кожної поспівки, а разом із тим – мелодики усього славослов'я, незалежно від тексту і незважаючи на значну тривалість піснеспіву, не виходять за межі початкової кварта.

Каденція відзначається активним розгортанням та ритмічним пожвавленням музичного матеріалу. Мелодика рухається досить стрімко, набуваючи емоційності, підсилюючись синкопою та пунктирним ритмом. І в такій загальній композиції логічна послідовність піснеспіву досягає досконалості та краси.

У загальній композиції піснеспіву важливу роль відіграє саме мелодика. Покладений в її основу принцип повторності мелодичних поспівок дозволяє музично поєднати вибрані і різні за змістом текстові рядки зі Святого Письма.

Аналізований нами зразок великого славослов'я київського напіву відображає давній варіант піснеспіву, що завершував утреннє богослужіння на початкових етапах впровадження християнства на Русі. На підтвердження цієї гіпотези свідчать особливості мелодичної будови – побудова усієї композиції з початкової поспівки на основі її багаторазового варіантного повторення, вузькооб'ємний діапазон мелодики усього наспіву (не перевищує кварта), елементи псалмодування та ін.

Нажаль, ми не можемо порівняти цей піснеспів з іншими напівами, наприклад болгарським, оскільки вони не занотовані в рукописних ірмологіонах. Однак і варіант київського напіву, поширений у церквах Київській митрополії, надає нам уяву про те, що співалося християнами східного обряду на завершенні воскресної утрени.

Висновки до розділу 3.

Досліджується вибраний репертуар утрени за нотолінійними ірмологіонами, які відображають літургійну практику ранньомодерної доби, зосереджується увага довкола вибраних незмінних піснеспівів. Проаналізовано жанр «Ангельський собор» із Золочівського ірмологіону 1695 р., який відзначається яскравою мистецькою оздобою переписувача Григорія Залеського. Піснеспів має рефренну будову і складається з шести тропарів. У мелодиці рефрену сконцентровано інтонаційні, ладові і ритмічні складові всього піснеспіву, зокрема, всі шість тропарів мелодично пов'язані з цим музичним матеріалом. Водночас, в основі розгортання мелодики всього твору спостерігаємо комбінаторику трьох послідовок, які чергуються згідно певного порядку, що в подальшому демонструє певну логіку розгортання загальної композиції. Порівнюючи мелодику кадансів рефрену та тропарів, виявляємо певну спорідненість, що надає певного обрамлення крайнім частинам піснеспіву, а поруч відчувається інтонаційна незавершеність звучання, що сприяє подальшому провадженню богослужіння.

Досліджено піснеспів утрени поліелей, який перекладається з грецької як «многомилостивое», виконується лише на празничній всенощній. Одним з найтиповіших зразків поліелею є малий, таким піснеспів болгарського напіву з Любачівського ірмологіона 1674 року. Піснеспів складається з двох частин, яким передують «запів» із виголосом «раби, раби Господа», його мелодика має синкопований ритм, мажорну барву і активний мелодичний стрій. Ознайомлення з варіантами поліелею, занотованими в різних ірмологіонах виявляє їх спорідненість із зразком болгарського напіву Любачівського ірмологіону. Відмінність полягає у фіксації нотованого зачину, або його відсутності. Подібні відмінності пов'язані з текстами, змінність яких впливає на мелодичні зміни, проте всі поліелеї об'єднує загальна структура. Варто відзначити, що найсуттєвіші мелодичні зміни з'являються в кадансах під час повторення слова «Алилуя», що також сприяє розростанню піснеспіву.

Порівняння поліелеїв за різними рукописними ірмологіонами XVII–XVIII ст. свідчить про подібність і незначні мелодичні зміни, переважає болгарський напів. Повторність мелодики завдяки проспівуванню чисельних стишків надає частинам поліелею ознак строфічності, тож звучання цього жанру порівняно із нотним записом є набагато тривалішим. Усім напівам притаманні структурна визначеність і мелодична краса, що сукупно надає їм гармонії та естетичної досконалості.

Досліджено піснеспів славослов'я великого, яке виконується на всеношній.

Велике славослов'я складається з двох частин, перша, особливо урочиста і радісна, розпочинається стихом з Євангелія від Луки «Слава в вишніх Богу і на землі мир, в людях благовоління» (Лк.2:14). Друга частина є компілятивною і складається з різних біблійних віршів, а також молитви «Сподоби Господи», об'єднаних мелодикою, яка відіграє важливу роль у загальній композиції піснеспіву. Мелодика славослов'я виділяє найзмістовніші вербальні акценти і підтримує стрункість загальної форми, що засвідчує мистецьку відшліфованість і гармонію піснеспіву.

ВИСНОВКИ

У **Висновках** напідставі проведених досліджень узагальнено основні результати роботи. Науковий пошук був зумовлений потребою віднайдення найбільш відповідних шляхів осмислення піснеспівів утрени, які представляють давню сакральну практику Української Церкви. На цій основі результати дисертаційного дослідження можна представити у послідовних пунктах, які порушують різні аспекти богословської та мистецької проблематики піснеспівів утрени.

Історичний процес утвердження української нації немислимий без усвідомлення значимості християнського світогляду, що визначив новий вектор розвитку молодій Київській державі. В лоні християнської церкви закладалися підвалини розвитку національної культури, формувалося нове мистецьке

середовище, визначалися пріоритети. Важлива роль відводилася сакральному співу, тісно пов'язаному з богословськими текстами, що катехизували народ, тому дослідження літургічного контексту півчого репертуару Української Церкви є одним із шляхів осмислення процесів адаптації християнства. У цьому контексті запропоновано застосування цілісного погляду на історію, символіку та структуру богослужбового чину утрени як однієї з підставових ланок візантійської обрядовості.

2. Дослідження символіки і літургічної композиції послідувань утренньої служби виявляє її глибокий зміст і структурну довершеність. На цій основі вивчення і осмислення півчого репертуару утрени виявило тісний зв'язок богословського і мистецького контекстів, а завдяки дослідженням літургістів вдалося виявити пов'язаність між ранньохристиянськими практиками монаших і катедральних богослужінь з подальшим розвитком на українських землях. У цьому контексті розглянуто репертуар утрени за пам'ятками Києворуської і ранньомодерної доби: богослужбовими книгами, нотованими збірниками. До цього списку також залучено огляд уставів аж до утвердження послідувань утрени у типіконі о. І. Дольницького (XIX ст.).

3. Застосовано комплекс літургійно-богословських та аналітичних спостережень, спрямованих на різнобічний і цілісний аналіз основного репертуару утрени, зафіксованого в українських нотолінійних ірмологіонах. І вже на цій основі зміст утрени набуває значення важливої ланки в контексті повного добового кола: *вечірня – утренья – часи – Літургія*. У цьому сакральному дійстві відображена есхатологія християнського часу і містерія зустрічі з Господом, який найяскравіше постає в образах сонця або сонячного світла, що є семантичним концептом власне утреннього богослужіння. Це підтверджується об'ємним спектром ірмолойного репертуару піснеспівів утрени, що засвідчує колоритну драматургію служби. Переконаємося, що монодійний репертуар ірмолоїв, зокрема незмінні й осмогласні частини утрени, творить досконалу музично-поетичну драматургію служби, сповнену глибокого змісту.

4. Дослідження піснеспівів утрени виявило їх жанрово-стильове різноманіття, а також присутність в літургійних книгах Княжої доби і ранньомодерного часу. Фіксація цього репертуару в рукописах цього періоду прослідковується насамперед в октоїхах, мінеях, тріодях та часословах. Надалі репертуар утрени було виявлено та класифіковано за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI–XVIII ст., а для цілісного аналізу відібрано наступні жанри: «Бог Господь», степенні антифони, «Ангельський собор», поліелей, велике славослов'я. Докладний аналіз цих піснеспівів дозволив глибше виявити структурні риси утрени з позиції взаємодії богословського змісту і музично-поетичної композиції, що сукупно творить досконалу форму піснеспівів.

5. Здійснена класифікація піснеспівів утрени за українськими нотолінійними ірмологіонами дозволила цілісно осмислити структуру богослужіння у практиці Української Церкви ранньомодерної доби і визначити певну жанрову диференціацію, пов'язану з репертуаром змінних і незмінних циклів. Відзначено, що одні піснеспіви фіксуються в рукописах часто, інші – зрідка, що можна пояснити щоденним виконанням і усною практикою. Важливо, що уклад незмінного репертуару утрени виявляє глибокий змістовний каркас служби, в якому послідовно розкриваються різні аспекти містерії звеличення воскреслого Спасителя. У запіві «Бог Господь» вже на початку утрени проголошується прихід Христа, степенні антифонівідображають сум'яття людини у передчутті зустрічі з Творцем, «Ангельський собор» звіщає радісне єднання небес і землі, поліелей висловлює надію на милосердя Господа, а велике славослов'я буквально славить Творця. В такий спосіб утрени наповнює християнський обряд відчуттям великої радості і впевненості у майбутній зустрічі із Спасителем.

6. Виокремлено та проаналізовано репертуар утрени згідно з класифікацією за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними жанрами. В процесі аналізу виокремлено вибрані частини, на які припадають основні богословські акценти, а також встановлено ієрархію жанрів, що пов'язано, насамперед, з літургійним контекстом піснеспівів утрени. Водночас виявлено

тісний зв'язок форми і мистецького наповнення піснеспівів із богословським змістом. На цій основі простежуємо два характерні мотиви – прославний і покаянний, що застосовують різні принципи мелодичного розвитку. Перший характеризується мелодичною статикою, зумовленою стабільними межами діапазону, ладовою стабільністю і повторністю поспівкового матеріалу, відповідно, другий застосовує ладову мінливість, змінність звуковисотності і поспівкову варіативність.

7. Відзначено, що в умовах певного мінімалізму, піснеспіви утрени демонструють різні форми розгортання матеріалу: від силабічної речитативності до гнучкої мелізматичної викладу, завдяки якій монодійний мелос демонструє гнучкість і, водночас, чіткий баланс засобів музичної виразності. Важливе формотворче значення відіграє метроритміка і кадансові зони, які виструнчують внутрішню структуру піснеспівів. Все це демонструє важливу рису української літургійної практики – існування єдиного півчого стилю, підтвердженого репертуаром ірмолоїв різної локалізації та різного періоду створення.

Тож у процесі загального дослідницького пошуку і на основі комплексного аналізу виявляємо цілісність літургійної і музично-поетичної складових піснеспівів утрени, що підтверджує мистецьку значимість сакральної монодії. Це дозволяє визначити подальший вектор у дослідженні жанрів і форм церковної музики, а також переконує у запотребованості сучасного суспільства доби в осмисленні та відновленні півчих традицій літургійного життя Української Церкви.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аввакумов Ю. Чи є літургія «синтезом мистецтв»? «Обряд», «ритуал», «культ» у богословських та культурно-антропологічних дискусіях ХХ ст. / Юрій Аввакумов // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 4. – Львів, 2008. – С. 31–40.
2. Аверинцев С. У истоков поэтической образности византийского искусства / С. Аверинцев // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. – Москва: Наука 1977. – С. 421–454.
3. Алексеев А. А. Византийско-славянский профитологий (формирование состава) / А. Алексеев // ТОДРЛ. – Т. 56. – 2004. – С. 46–77.
4. Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева / Галина Алексеева. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1983. – 172 с.
5. Алепський П. Подорож патріарха Макара / Павло Алепський /перекл. В. П. Огоновського // Життя і знання. – Львів, 1935. № 4. – С. 125–128; № 5. – С. 157–160; № 6. – С. 189–192; № 7/8. – С. 236–240; № 9. – С. 270–272; № 10. – С. 301–304; № 11. – С. 33–336. – № 12. – С. 365–368.
6. Апостольські постанови/ Київська православна богословська академія УПЦ Київського Патріархату; пер. укр. мовою єп. Епіфанія (Думенка). – Київ: Видавничий відділ ПЦ Київського Патріархату, 2011. – 282 с.
7. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви / Мирослав Антонович // Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів: Інститут українознавства, 1997. – С. 21–38.
8. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назвизнаменний і київський розспіви / Мирослав Антонович // Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів: Інститут українознавства, 1997. – С. 71–78.

9. Антонович М. Літургійна музика візантійсько–слов'янського обряду / Мирослав Антонович // *Musica sacra* : Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства, 1997. – С. 14–21.
10. Антонович М. Церковний спів старокиївської доби / Мирослав Антонович // *Καλοφωνία* : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 7. – Львів : Видавництво УКУ, 2014. – С. 219–231.
11. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / Мирослав Антонович // *Musica sacra* : Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства, 1997. – С. 1–14.
12. Арранц М. Как молились Богу древние византийцы. Суточный круг богослужения по древним спискам византийского евхология / М. Арранц. – Ленинградская Духовная Академия, 1979. – 275 с.
13. Арранц М. Молитвы и псалмопение по константинопольскому песенному последованию (ασματικη ακολουθια) : Дополнение к диссертации «Как молились Богу древние византийцы» / М. Арранц. – Санкт-Петербург, 1979. – Рим 1997.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – Ленинград, 1971. – 376 с.
15. Архимандрит Гавриил. Руководство по литургике, или наука о православном богослужении / Гавриил Архимандрит. – Тверь, 1889. – 580 с.
16. Бажанський П. Історія руского церковного пінія / П. Бажанський. – Львів, 1890. – 146 с.
17. Бражников М. Древнерусская теория музыки / Максим Бражников. – Ленинград : Музыка, 1972. – 424 с.
18. Бредшоу П. Щоденні молитви християн у I столітті / П. Бредшоу // «Світло еси, Христе»: Богослужіння добового кола. Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів 2012. – С. 21–57.
19. Бухарёв И. Краткое объяснение церковного Богослужения в вопросах и ответах / И. Бухарёв. – Петербург, 1912. – 158 с.

20. Василій Великий. Морально-аскетичні твори. [Джерела християнського Сходу]. – Львів : Свічадо, 2007.
21. Василишин И. Типик о. Исидора Дольницкого и его источники / И. Василишин // *Excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum. P. O. Facultas Scientiarum Ecclesiasticorum Orientalium.* – Roma, 2006. – С. 104–162.
22. Владышевская Т. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Тетяна Владишевская // *Византия и Русь : Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой 1937–1981.* – Москва : Наука, 1989. – С. 145–159.
23. Владышевская Т. Искусство древней Руси / Т. Владишевская. – Москва : Искусство, 1993. – 255 с.
24. Вознесенский И. Церковное пение юго-западной Руси. / И. Вознесенский. – Кострома, 1898. – 92 с.
25. Вознесенский И. Сравнительное обозрение церковных песнопений и напевов старой юго-западной Руси по ирмологам XVII и XVIII вв., ирмологу Г. Головни 1752 г., Московским синодальным изданиям и гармоническим переложениям Л. Д. Малашкина / И. Вознесенский // *Церковное пение православной юго-западной Руси / И. Вознесенский.* – Москва ; Лейпциг : Юргенсон, 1898. – Вып. 2. – 63 с.
26. Вознесенский И. Образцы осмогласия / И. Вознесенский. – Кострома, 1893. – 197 с.
27. Вознесенский И. О пении в православных церквах греческого Востока с древнейших до новых времен: с приложением византийского церковного осмогласия / И. Вознесенский. – Кострома : Губ. изд., 1895. – 134 с.
28. Гарнонкур Ф. В мирі Господу помолімся. До богослов'я літургії та християнської єдності / Филип Гарнонкур. – Львів : Свічадо, 2004. – 230 с.
29. Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела / Крістіан Ганнік // *Καλοφωνία* : збірник статей з історії церковної монодії. – Львів : ЛБА, 2003. – Вип. 1 – С. 37–46.

30. Ганнік К., Ясіновський Ю., Бондаренко В. Репертуар української та білоруської сакральної монодії (за нотолінійними Ірмолями XVI–XVIII століть) / Крістіан Ганнік, Юрій Ясіновський, Віктор Бондаренко. – Львів, 2003. – 46 с.
31. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. – Том 1. – Нью-Йорк : Типография преп. Йова Почаевского, 1978. – 565 с.
32. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального / Ніна Герасимова-Персидська // Православна монодія, її богословська, літургічна та естетична сутність : Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. – Київ : друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. – С. 13–21.
33. Герасимова-Персидська Н. Музика як літопис України / Ніна Герасимова-Персидська // Третій конгрес українців : Філософія, історія культури, освіта. – Харків, 1996. – С. 210–221.
34. Герасимова-Персидська Н. Роль України у становленні музичної культури Еуропае Магнае // Українська тема у світовій культурі : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ : Омега-Л, 2001. – Вип. 17. – С. 49–53.
35. Герасимова-Персидська Н. Львівський Ірмологіон 1700 року як явище музичної культури / Н. Герасимова-Персидська // Καλοφωνία. – 2002. – Ч. 1 – С. 19–24.
36. Головацький Р. Пояснення богослужень. Вечірня, повечір'я, північна, утрєня, часи – Львів : Місіонер / Р. Головацький. – Львів 2007. – С. 6–106.
37. Голубцова А. Из чтения по церковной археологии и литургике. Сергеев Посад / А. Голубцов. – 1918. – С. 215.
38. Гудзяк Б. Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії / Борис Гудзяк. – Львів, 2000. – 316 с.
39. Дворнік Ф. Слов'яни в європейській історії та цивілізації / Ф. Дворнік. – Київ : Дух і літера, 2000. – 494 с.
40. Дольницький И. Типикъ Церкви Русско-католической / И. Дольницький. – Львовъ, 1899. – 592 с.

41. Дольницький І. Гласопіснець / І. Дольницький. – Львів, 1893. – С. 157.
42. Дзерович О. Напівник церковний / О. Дзерович. – Рим, 1959. – С. 101.
43. Дмитриевский А. Древнейшие типиконы. Святогробский Иерусалимский и Великой Константинопольской Церкви / А. Дмитриевский. – Киев, 1907. – С. 213.
44. Дмитриевский А. Богослужения Страсной седмицы в св. Иерусалиме / А. Дмитриевский. – Казань, 1894. – С. X–XI.
45. Жулковський Б. Жанр кондака в українському церковно-монодійному співі XV–XIX століть. Дис. канд. мист. : за спеціальністю 17.00.03 / Богдан Жулковський. – Київ, 2015. – Дисертація.
46. Заболотная Н. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков : основные типы книг в историко-функциональном аспекте / Н. Заболотная. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2001. – 252 с.
47. Запаско Я. Ошатність української рукописної книги / Я. Запаско – Львів : Фенікс, 1998. – 135 с.
48. Ісаєвич Я. Українське книговидання : Витоки. Розвиток. Проблеми / Я. Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства, 2002. – 520 с.
49. Ісаєвич Я. Україна давня і нова: народ, релігія, культура / Я. Ісаєвич. – Львів, 1996. – 335 с.
50. Ісаєвич Я. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI – XVIII ст. / Ярослав Ісаєвич. – Київ : Наукова думка, 1972. – 143 с.
51. Історія укр. муз. – У 6 томах, т. 1 – Київ, 1989. – С. 152.
52. Ісіченко І., архієп. Історія Христової Церкви в Україні / І. Ісіченко. – Харків : Акта, 2008. – 446 с.
53. Каплун Т. Образ Богородиці в православної певчеської і іконописної традиції (на прикладі песнопення «О тебе радується») / Татяна Каплун // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : Луган. держ. ін-т культури і мистецтв : [зб. наук. праць / за заг. ред. В. Л. Філіппова]. – Вип. 23. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. – С. 64–74.

54. Кагамлик С. Світло духовності і культури / С. Кагамлик. – Київ, 2008. – 326 с.
55. Каррабинов И. Студийский типикъ въ связи съ вопросомъ о реформе нашего богослужебнаго устава. – С. 1053.
56. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської натоцій. Дис. ... канд. мист. : за спеціальністю 17.00.03 / Марія Качмар. – Львів : 2015.– Дисертація.
57. Катехизм УГКЦ.Христос – НашаПасха – Львів :Свічадо, 2012.– 342 с.
58. Катрій Ю. (ЧСВВ). Пізнай свій обряд / Ю. Катрій. – Австрія, 1993. – 112 с.
59. Квінлан Е., Рудейко В. Світло єси, Христе : Богослужіння добового кола: Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів, 2012. – 311 с.
60. Козаренко О. Львівська філософсько-естетична школа й актуальні проблеми українського музикознавства / О. Козаренко // *Musica humana* : Збірник статей кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів : 2003. – Вип. 1. – С. 161–169.
61. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. / О. Козаренко – Львів : Вид. НТШ, 2000. – 284 с.
62. Корній Л. П. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України кінця XVI–XVII ст. : [хрестоматія] / Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна ; [передм. П. С. Соханя ; відп. ред. О. С. Онищенко ; упор., розшиф., підгот. нот. мат. до вид., покаж. Л. П. Корній ; кодикол. дослідж. та археограф. опис нот. ірмолоїв Л. А. Дубровіної ; ред. текстів піснеспівів болгар. наспіву Г. П. Півторака] ; – Київ : НБУВ, 1998. – 324 с.
63. Корній Л. Проблема стильового нашарування в українській музиці кінця XVI–XVII ст. / Лідія Корній // *Часопис Національної муз. академії України ім. П.І. Чайковського. Науковий журнал.* – 2009. – № 1 (2). – С. 40–45.
64. Корній Л. П. Історія української музики : від найдавніших часів до XVIII ст. – Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – Ч. 1. – 315 с.

65. Кримський С. Ефект високого неба. / Сила м'якого знака, або повернення Руської правди. Бібліотека газети День. – Київ : вид-во ПрАТ, 2011. –С. 20–47
66. Киприан (Керн), архим. Литургика Гимнография и Эортология. – М., 1999. – 151 с.
67. Кисілевський К. Кодекс Ганкенштайна – староукраїнська пам'ятка // Записки НТШ, т. 161 (Нью-Йорк – Париж, 1953) 11–36; його ж: Кисілевський Кость. Мовні особливості староукраїнських пам'яток XI – XIV ст. з підкресленням кодексу Ганкенштайна; дисертація, предложена Віденському Університетові, апробована 23 травня 1912 р.) // Кость Кисілевський. Українське мовознавство в останній добі / Праці Філософічно-філологічного Факультету Українського Католицького Університету ім. св. Климента Папи. – Рим, 1953.– С. 13–65.
68. Красносельцева Н. Богослужение Иерусалимской Церкви вь конце IV века. – Казань : Типография Императорскаго Университета, 1888. – 24 с.
69. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографию Грецької Церкви / Петро Крип'якевич // Καλοφωνία : Збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 5. – Львів, вид-во УКУ 2010. – С. 114–165.
70. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
71. Кунцлер М. Літургія Церкви / М. Кунцлер. – Львів : Свічадо, 2001. – 614 с.
72. Лаба В. Патрологія. Життя письма і вчення Отців Церкви / В.Лаба. –Рим 1974. – 232с.
73. Лозовая И. Е. Древнерусский нотированный Параклитик XII века : Византийские источники и типология древнерусских списков /И. Е. Лозовая. –Москва : МГК, 2009. – 156 с.
74. Мансветов И. Прибавления къ изданию твореній Святых Отцевъ вь русском переводе за 1884 годъ/И. Мансветов. – Москва, 1884. –152 с.
75. Марусин М.Божественна Літургія / М.Марусин. – Рим, 1992. – 354 с.

76. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. – Вінніпег : Видання Колегії Св. Андрея, 1973. – 101 с.
77. Матеос Х. Деякі проблеми візантійської утрени / Х. Матеос // «Світло еси, Христе»: Богослужіння добового кола. Антологія досліджень / упор. Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів, 2012. – С. 181–128.
78. Мезенец А. Извещение... желающим учиться пению (1670 г.) / Александр Мезенец и прочие ; [введ., публ. и пер., ист. исслед. Н. П. Парфентьев ; коммент. и исслед., расшиф. знам. нотации З. М. Гусейнова]. – Челябинск, 1996. – 584 с.
79. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні / Ю. Медведик // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 4. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – С. 133–140.
80. Мень А. Таинство, слово и образ. Богослужение Восточной Церкви / А. Мень. – Bruxelles, 1980. – 288 с.
81. Молитвослов. Часослов-Октоїх-Тріодь-Мінея. – Рим-Торонто : вид. ОО. Василян, 1990, – 1373 с.
82. Моміна М. Вопросы классификации, с. 27 // ТОДРЛ 37 (1983) 25–38)
83. Металлов В. Очерки истории православного церковного пения в России / В. Металлов. – Москва : Печатная А. Снегиревой, 1915. – 150 с.
84. Металлов В. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным / Протоиерей В. М. Металлов. – Записки Императорского Московского археологического института имени императора Николая II. – М., 1912. – Т. 26 – XIV, 349, 12 с. – С. 178.
85. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія / І. Мицько. – Київ : Наукова думка, 1990. – 190 с.
86. Михайлюк Я. Про геміольне ритмо-інтонування в напівах ірмологіона / Ярослав Михайлюк // Καλοφωνία : науковий збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів : Вид-во УКУ, 2004. – С. 132–136.

87. Мурьянов М. Ф. Гимнография Киевской Руси / М. Мурьянов. – Москва : Наука, 2003. – 454 с.
88. Настольная книга священнослужителя. – Москва : Издат. отдел Московского Патриархата, 1992. – Т. 1. – 704 с.
89. Немировский Е. Октоих 1491 г. История изучения и сохранившиеся экземпляры // *Najstarsze drukicerkiewnoslowianskiej ich stosunek do tradycji rękopismiennej*. – Kraków, 1993. – S. 45–53.
90. Никольский К. Руководство к изучению богослужения православной церкви/К. Никольский. – Киев, 2005. – 127 с.
91. Острозький Т. Святкування воскресіння Господа нашого Ісуса Христа на недільній утрени. /Т. Острозький. – Львів: 2010. – Магістерська робота.
92. Паломничество по Святым местам конца IV века / Изданное, переведенное и объясненное И. В. Помяловским // *Православный палестинский сборник*. – Вып. 20. – Санкт-Петербург, 1889. – С. 1–312.
93. Полотнюк І., диакон. Напѣвникъ церковный : По образу пінія Галицко-Русских Церквей / Состави и знаменьми нотными заосмотри Ігнатій Полотнюкъ. – Перемышль : Тип. Джулыньского, 1902. – 168 с.
94. Пелеш Ю. ПастирскоеБогословіє. – Відень, 1885. – 607 с.
95. Прохоров Г. Гимны и молитвы Филофея Коккина/Г. Прохоров. – Ст. 123 А.2.016.
96. Протопопов В. Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII ст. // *Гимнология : Материалы Международной конференции*. – Москва : Композитор, 2000. – Т. 1. – С. 395–403.
97. Пономарёв А. В. Апостольское Предание / А. Пономарёв // *Православная энциклопедия*. – Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. – Т. III. – С. 125–128.
98. Пуцко В. Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – К., 1993. – С. 45.

99. Помяловский И. Паломничество по святым местам конца IV века./ <http://krotov.info/acts/04/3/palomn.htm>
100. Розов Н. Книги в Древней Руси XI–XIV вв. /Н. Розов. – Москва : Книга 1977. – С. 86–87.
101. Разумовський Д. Церковне пение в России/ Д. Разумовский. – Москва, 1867. – 362 с.
102. Рудейко В. «Христос посеред нас»: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції/Василь Рудейко. – Львів : Вид-во УКУ 2015. – 281 с.
103. Рудейко В. Дослідження історії візантійської утрени та її значення як спільного богослуження : автореферат дис. ... канд. мист. : спеціальність 17.00.02 / Василь Рудейко. – Айхштет, 2008. – 22 с.
104. Квінлан Е., Рудейко В. Світло єси, Христе : Богослужіння добового кола : Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів, 2012. – 311 с.
105. Рудейко В. Часослов за каноном лаври святого отця нашого Сави : Впровадження–Переклад–Коментарі. / В. Рудейко. – Львів, 2016. – 240 с.
106. Рудейко В. Степенні антифони в контексті недільної утрени/Василь Рудейко // *Історичне релігієзнавство*. Вип. 3. – Львів, 2010. – С. 185–192.
107. Разумовский Д. Теория и практика церковного пения /Д. Разумовский.– Москва, 1886. – 172 с.
108. Розанов В. В. Богослужебный устав Православной Церкви / В. В.Розанов. – М. : Изд-во имени святителя Льва, папы Римского, 2000. – 676 с.
109. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. – Roma : United Bible Societies, 1991. – 1070 + 324 с.
110. Сидоров А. У истоков культуры святости. Памятники древнецерковной аскетической и монашеской письменности / А.Сидоров. – Москва, 2002. – 169 с.

111. Сиротинська Н. Жанри Октоїха в українських стародруках на прикладі Дерманського Октоїха 1604 р. / Наталія Сиротинська // Молоде музикознавство : збірка статей. – Львів, 2002. – Вип. 7. – С.4–11.
112. Сиротинська Н. Репертуар жанрів Октоїха в українській церковній монодії (на матеріалі комп'ютерної бази даних) / Наталія Сиротинська // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів, 2004. – С. 204–213.
113. Сиротинська Н. Система теологічних антиномій української сакральної монодії // Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції «Історія релігій в Україні». – Львів, 2004. – С. 127–132.
114. Сиротинська Н. Перло Многоцінне: музично–поетичний світ богородичної гимнографії : монографія / Наталія Сиротинська. – Львів, 2014. – 336 с.
115. Сиротинська Н. Категорія прекрасного у гимнографії та сакральній монодії / Наталія Сиротинська // Laudatio : ювілейна зб. наук. ст. на пошану проф. Ю. Ясіновського. – Львів : УКУ, 2014. – С. 144–154.
116. Серегина Н. Песнопения русским святым : По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. Серегина // Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 27–28.
117. Серегина Н. Из истории русской гимнографии домонгольского периода / Н. Серегина // Музыкальная культура Средневековья: теория, практика, традиция : сборник научных трудов. – Ленинград, 1988. – С. 62–77.
118. Серегина Н. О принципах формообразования в песнопениях знаменного роспева / Н. Серегина // Проблемы истории и теории древнерусской музыки : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1979. – С. 173–181.
119. Скабаланович М. Толковый Типикон / М. Скабаланович. – Киев, – Вип. 2. – 491 с.

120. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях / С. Смоленский // Памятники древней письменности и искусства СXLV. – Москва, 1901. – С. 1–120.
121. Степенні антифони вісьмох гласів з рукопису 1647 року [ноти] / ред. : К. Ганнік, Ю. Ясіновський – Львів : Видавництво УКУ, 2005. – 40 с. – (Антологія української церковної монодії, вип. 4).
122. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні / Федір Стешко // Праці Українського Високого Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі. – Прага, 1929. – Т. 1. – С. 425–440.
123. Стрельбицкий М. О церковном октоихе/ М.Стрельбицкий. –Киев, 1865.
124. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 468 с.
125. Стефанович Д. Церковно-славянская первооснова // *Гимнология: ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского.* – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – Вып. 2. –С. 138–146.
126. Тафт Р. Богослуження часослова на Сході та Заході / Р. Тафт. – Львів, 2013. – 352 с.
127. Тафт Р. Візантійський обряд : Коротка історія. (серія «Класики сучасного богослов'я») Львів.вид. УКУ 2011. – 136 с.
128. Терещенко-Кайдан Л.В. Наспівні ірмолая Головні / Лілія Володимирівна Терещенко-Кайдан // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – К., 2003. – № 9. – С. 134 – 143.
129. Тесля Т. Музично-поетичний вимір піснеспівів вечірні (на матеріалі українських ірмологіонів XVI–XVIII ст.) Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 17.00.03 / Тетяна Тесля. – Львів : 2016. – Дисертація.
130. Тончева Е. К проблеме «локального» в богослужебном песнопении на Балканах в поздневизантийсктй период (XIV–XV вв.) / Е. Тончева //

- Болгарское искусство и литература : сб. ст. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. – С. 17–38.
131. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – Москва : Советский композитор, 1971. – 624 с.
132. Успенский Н. Чин всеобщего бдения (Н АΓΡΙΠΝΙΑ) на православном востоке и в русской церкви / Н. Успенский // Богословские труды. – Ч. 18 (1978) – С. 5–117. – Ч.19 (1979). – С. 3–69.
133. Уханова Е. В. Особенности богослужения Русской церкви IX–XIV вв. / Е. Уханова // Вестник РГНФ. – Москва, 2000. – № 3. – С. 83–93.
134. Флоренский Н. История богослужебных песнопений православной восточной церкви/ Н. Флоренский– Москва, 1869. – 360 с.
135. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Юрий Холопов // Проблемы лада : сб. ст. – Москва : Музыка, 1972. – С. 35–77.
136. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм / Ю. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. – Москва : Музыка, 1971. – С. 65–94.
137. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко.– Київ-Львів-Полтава.Друк НТШ, 2002. – 487 с.
138. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України : Антологія / Олександра Цалай-Якименко. – Київ : Музична Україна, 2000. – 215 с.
139. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма/ Олександра Цалай-Якименко // Праці Музикознавчої комісії НТШ. – Т. 226. – Львів : Записки НТШ, 1993. – С. 11–40.
140. Цалай-Якименко О., Ясіновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога / О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський // Острозька давнина. – Львів, 1995. – Вип. 1. – С. 74–89.
141. Цалай-Якименко О. Шляхи відродження / Олександра Цалай-Якименко. //Історія української культури. У п'яти томах. — К. : Наукова думка, 2001.

- Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – С. 737–740.
142. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – 505 с.
143. Шиндин А. Б. Об изучении жанров древнерусского певческого искусства / А. Шиндин // Традиции музыкальной науки. – Ленинград, 1989. – С. 89–103.
144. Шмеман А. Введение в литургическое богословие / А. Шмеман. – Москва, 1996. – 247 с.
145. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом / Ігор Шевченко. – Львів : Видво ЛБА, 2002. – 238 с.
146. Шевчук О. Псалми в українському православному монодичному співі XVII–XVIII ст. / Олена Шевчук // Музика і біблія : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ : Друкар, 1999. – С. 90–108
147. Шевчук Е. Об атрибуции песнопений киевского распева в многороспевном контексте украинской певческой культуры XVII–XVIII вв. / Елена Шевчук // Гимнология : Материалы международной научной конференции «Памяти прот. Д. Разумовского». – Москва : Композитор, 2000. – С. 367–377.
148. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними Ірмологіонами кінця XVI – початку XVIII ст.) / О. Ю. Шевчук // Студії мистецтвознавчі. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. – Ч. 4. – С. 36–48.
149. Шульц Г. Й. Візантійська літургія : Свідчення віри та значення символів / Г. Й. Шульц. – Львів, 2002. – 236 с.
150. Шептицький А., митр. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиепархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 року / А. Шептицький, митр. // Цит. за передруком : Львів, 2001.

151. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Монографія / Ольга Анатоліївна Шуміліна. – Донецьк : «Браво», 2012. – 299 с.
152. Юсипів Н. Поліелей «Хваліте Господа со небес» в українській літургійній практиці ранньомодерної доби (за нотолінійними ірмологіонами) / Наталія Юсипів //Музичне мистецтво, вип. 13. –Донецьк, 2013. – С. 173–177.
153. Юсипів Н. Особливості формотворчих елементів Степенних Антифонів /Наталія Юсипів //Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка, мистецтвознавство№ 1. Вип. 33. – Тернопіль, 2015. –С. 93–99.
154. Ягич В. Службные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь : В церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. / В. Ягич. – Санкт-Петербург, 1886.
155. Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби / Юрій Ясіновський // Записки Наукового Товариства імені Шевченка, т. 232 : Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996.– С. 27–31.
156. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції Ранньомодерного часу: монографія / Юрій Ясіновський ; [Нац. акад. наук України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича]. – Львів : Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 2011. – 467 с. – (Історія української музики, вип. 18. Дослідження).
157. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних ірмолоїв / Юрій Ясіновський // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів, 2004. – С. 452–453.
158. Ясіновський Ю. Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів / Юрій Ясіновський // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів, 2004. – С. 14–55.

159. Ясіновський Ю. Найдавніші літургійні пам'ятки Княжої доби/ Юрій Ясіновський // Καλοφωνία : Науковий збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 5. – Львів : вид-во УКУ, 2010. – С. 20–32.
160. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 ст. / Юрій Ясіновський. – Львів : Місіонер, 1996. – 622 с.
161. 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.
162. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі. / Юрій Ясіновський. / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики]. – Львів : В-во Львівської політехніки, 2014. – 84 с. – [Історія української музики, вип. 22 : дослідження].
163. Ясиновский Ю. П. Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI–XVII веках (на материале западноукраинских нотолінейных Ирмологионов) : автореферат дис. ... канд. иск. : специальность 17.00.02 / Юрий Ясиновский. – Киев, 1978. – 24 с.
164. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik : Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas / M. Antonowycz // Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freie Universität. – München, 1990. – 374 S.
165. Banker-Touliatos D. Medieval Women Composers in Byzantium and the West / D. Banker-Touliatos // Musica Antiqua. – Vol. VI. – Bydgoszcz, 1982. – P. 687–713.
166. Birkfellner G. Glagolitische und kyrillische Handschriften in Österreich [=Österreichische Akademie der Wissenschaften : Philosophisch-historische Klasse : Schriften der Balkankommission Linguistische Abteilung, 23]. Wien :

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975.– С. 321–324.
– (літургійний зміст пам'ятки описав Крістіан Ганнік).

167. Birkfellner G. Codex Hankenstein. Codex Vindobonensis slavicus 37. Altukrainisches liturgisches Anthologion des 13–14. Jahrhunderts. Textus manuscriptus linguae ecclesiastico-slavicae versionis ucrainicae (parvorossicae) saeculi XIII–XIV, т. 2 : Neutestamentliche Perikopen (Evangelien und Apostelschriften); т. 3 : Μηνολόγιον=Мєсяцєсловь. Liturgischer Festkalender für den Jahreszyklus der unbeweglichen Feste [=Münstersche Texte Slavistik, 2, 3]. Berlin : Lit Verlag 2006, 2007.
168. Bradshaw P. The Search for the Origins of Christian Worship : Sources and Methods for the Study of Early Liturgy. / P. Bradshaw.– Oxford, 1992. – 217 p.
169. Conomos D. The late Byzantine and slavonic communion cycle : liturgy and music. – Washington, 1985. / D. Conomos.– 208 p.
170. Hannich Ch. Das musikalische Leben in der Frühzeit Bulgariens aufgrund literarischer Quellen des fruhslavischen Schrifttums. / Ch. Hannich // Byzantinoslavika, 1988. – S. 23–37.
171. Hannick Ch. Christian Church, music of the early // The NewGrove Dictionary of Music and Musicians. – London, 1980. – Vol. 4. – S. 363–369.
172. Isaievych Ia. Cultural relations between belarusians, russians, and ukrainians (late XVI-early XVIII centuries) // Україна давня і нова : зб. ст. – Львів, 1996. – P. 198–214.
173. Matéos J. S. J., Le typicon de la Grande Église, t. II. Le cycle des fêtes mobiles / J. Mateos. – Rome, 1963. – 334 p. – (Orientalia Christiana Analecta. – Vol. 166)
174. Mateos J. The Origins of the Divine Office / J. Mateos // Worship. – Vol. 41. – 1967. – P. 477–485.
175. Mateos J. Un Horologion inedit de Sant–Sabas : Le Codex sinaitique grec 863 (IXe siecle) / J. Mateos // Melanges Eugene Tisserant, vol. III. Orient Chretien. Studi e Testi,– Citta del Vaticano. – 1964. – P. 47–76.

176. Mateos Juan S. J. The Evolution Of The Byzantine Liturgy / Juan José Mateos Álvarez S. J. // John XXIII Lectures.–New York : John XXIII Center For Eastern Christian Studies. Fordham University, New York (Bronx), 1966. — Vol. I.–P. 76–112.
177. McGowan A. Naming the Feast : The Agape and the Diversity of Early Christian Meals / A. McGowan // Studia patristica. – 1997. – Vol. 30. –P. 314–318.
178. Martani S. The Medieval Lits of Ekphonic Neumes in the Greek Manuscripts // Гимнология: Церковное пение в историко-литуригическом контексте. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – Вып. 3. – С. 39–53.
179. Phillips E. Daily Prayer in the Apostolic Tradition of Hippolytus / E. Phillips // Journal of Theological Studies – 1989. – Vol. 40. – P. 389–400.
180. Petrovic D. Osmoglasnik u muzickoj tradiciji juznih slovena / D. Petrovic //– Beograd, 1982. – 328 p.
181. Rudeyko V. Studien zur Geschichte des byzantinischen Orthros. Historische Vergewisserung fur eine heutige Praxis der Gemeindeliturgie/ V. Rudeyko //Hamburg, 2010.
182. Smal-Stockij St. Über den Inhalt des Codex Hankensteinianus // Sitzungsberichte der klas. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 6, т. 113). Wien 1885. –S. 601– 689 (окр. відб. : Wien 1886).
183. WelleszE. Historia muzyki i himnografii bizantyjskiej/Kraków Homini, 2006.– 518 p.
184. Welles E. A History of Bizantine Muzic and Hymnography. – Oxford, 1961. – 371 p.
185. Yusyviv Nataliya. Musikalisch-strukturelle Merkmale der Oktoechos-Antiphonen «Bog Gospodj» (am Beispiel des ersten Echos) // Theorie und Geschichte der Monodie. – Band 2. / Red. M. Czernin, M. Pischlöger. – Wien, 2012. – P. 895–905.

186. Taft R. The Liturgy of the hours in the cristian east : origins, meaning, plase inthe life of the church / R. Taft. – K. C. M. Press, Karikkamuri, Ernakulam. – Cochin – 682 011 Kerala, India. – 303 p.
187. Taft R. How Liturgies Grow : The Evolution of the Byzantine «Divine Liturgy» / Robert F. Taft SJ // Orientalia Christiana Periodica. – Roma, 1977. – V. XLIII. – P. 8–30.
188. Totzke I. Die Musik der Orthodoxen Kirche / Irenäus Totzke // Handbuchderostkirchenkunde. –Düsseldorf : Patmos Verlag, 1989. – Band II. – S. 211–235.
189. Velimirovic M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Pars principalis / Miloš Velimirovic– Copenhagen, 1960. – P. 238.

Інтернет-ресурс:

190. А. Голуб. Монастирська світоглядна культура Київської Русі/ А. Голуб//. Режим доступу в Інтернеті ://<http://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1955174-sergij-lojko-zurnalist-pismennik-avtor-romanu-aeroport.html/>
191. Апостольское предание Ипполита Римського. / Богословские труды.V, публикации. / перев. с лат. свящ. П. Бубуруза.// Режим доступу в Інтернетіhttps://azbyka.ru/otechnik/Ippolit_Rimskij/apostolskoe-predanie-sv-ippolita-rimskogo/
192. Пор. Книга X. Переписка Плиния с Траяном. /перекл. М. Сергеенко //Режим доступу в Інтернеті :<http://ihtik.lib.ru>
193. Керн К. Золотой век святоотческой письменности. Гл. 2. Св. Афанасій Великий / К. Керн. Режим доступу в Інтернеті: http://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/zolotoj-vek-svjatootecheskoj-pismennosti/
194. Ковальчук Г. Рукописні книги та стародруки / Г. Ковальчук. Режим доступу в Інтернеті :http://www.irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/EIF00000037.pdf
195. Типікони – інтернет-сайт Українського Літургійного Центру. URL. Режим доступу в Інтернеті :<http://www.ukrainskyi-liturgichnyi-tsentr.org/>

[//www.liturgia.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory
&id](http://www.liturgia.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id)

196. Иудифь (Сибирякова), монахиня. Великий полиелей Мултанский (по Ирмологиону Супрасльського монастыря XVI в.). Опыт воссоздания древнего памятника церковного певческого искусства / И. Сибирякова. Режим доступа в Интернеті :[http : //www.bogoslov.ru/text/312198.html](http://www.bogoslov.ru/text/312198.html)

ДОДАТКИ

Додаток А

<i>Пс.119</i> <i>стих 1</i>	<i>1 глас атифон 1</i> <i>тропар 1</i>	<i>5 глас атифон 1</i> <i>тропар1</i>
Ко Господу, <u>внегда</u> <u>скорбіти ми</u> , <u>воззвах</u> , і усліши мя.	<u>Вонегда скорбіти ми</u> усліши моя болізни Господи к тебі зову.	<u>Вонегда скорбіти ми</u> давидській, поюти Спасе мой: ізбави душу мою, от язика лєстива.
<i>Пс.119</i> <i>стих 1</i>	<i>1 глас атифон 1</i> <i>тропар 2</i>	<i>5 глас атифон 1</i> <i>тропар2</i>
	<u>Пустинним непрестанно</u> божественное желаніє бивает, от міра суетного кромі.	<u>Пустинним живот</u> блажен єст: Божіім желанієм, возвишаюцимся.
<i>Пс.120</i> <i>стих 1</i>	<i>1 глас атифон 2</i> <i>тропар 1</i>	<i>5 глас атифон 2</i> <i>Тропар 1</i>
Возведох очи мої <u>в</u> <u>гори</u> , отнюдуже приїдет помощ моя.	<u>На гори</u> твоїх вознесе мя закондобродітелей просвіти Боже да пою ти.	<u>На гори</u> душе воздвигнімося гряди тамо от ню дуже помощ приїде.
<i>Пс.120</i> <i>стих 5</i>	<i>1 глас атифон 2</i> <i>тропар 2</i>	<i>5 глас атифон 2</i> <i>тропар 2</i>
Господь сохранит тя, господь покров твой на <u>руку десную</u> твою.	<u>Десную ти рукою</u> приєм ти слове: сохраним соблюди, да не огн мене опалит гріховний.	<u>Десная ти рука</u> , і мні Христе простирає мя, от прелести всякоя до сохранит.
<i>Пс.121</i> <i>стих 1</i>	<i>1 глас атифон 3</i> <i>тропар 1</i>	<i>5 глас атифон 3</i> <i>тропар 1</i>
Возвеселихся <u>от рекших мні</u> : в дом Господень поїдем.	<u>Отрекших мні</u> вонїдем во дома Господня: возвеселимся дух радуєт ми ся сердце.	<u>Отрекших мні</u> , вонїдем во дома Господня; радости много ісполнимся, молитви возсилающе.

<i>Пс.121 стих 5</i>	<i>1 глас атифон 3 тропар 2</i>	<i>5 глас атифон 3 тропар</i>
Яко тамо сідоша престоли на суді, престоли <u>в дому давидові</u> .	<u>Во дому давидові</u> , страх велик, томо бог. Престолом поставленом судися всяка племена земная і язици.	<u>Во дому давидові</u> , страшная совершаются, огн бо тамо велит, всяк скверне ум.
<i>Пс.122 стих 1</i>	<i>2 глас атифон 1 тропар 1</i>	<i>6 глас атифон 1 тропар 1</i>
К тебі <u>возведох очи</u> мої, живущему <u>на небеси</u> .	<u>На небо очи пущаю</u> сердечния, к тебі спасе спаси мя твоїм осіянієм.	<u>На небо очи мої возвожду</u> , к тебі словет, ущедри мя да живу ти.
<i>Пс.122 стих 3</i>	<i>2 глас атифон 1 тропар 2</i>	<i>6 глас атифон 1 тропар 2</i>
Помилуй нас, господи, помилуй нас, яко по многу ісполнихомся уничиженія.	Помилуй нас согрѣших ти много на всякий час, о христе мой, дай же ми образ прежде конца, покаятися к тебі.	Помилуй нас, уничиженних, устроая, благопотребнїя ти сосуди словет.
<i>Пс.123 стих 1</i>	<i>2 глас атифон 2 тропар 1</i>	<i>6 глас атифон 2 тропар 1</i>
Яко <u>аще не Господь</u> <u>би бил в нас</u> , да рече тубо ізраїль:	<u>Аще не Господь бил би во нас</u> , і кто доволен ціл сохранен бити: от врага купно же і челоуікоубійца.	<u>Аще не Господь бил би во нас</u> , ни є дин же нас, противу возмогл би, вражія брани, одоліюще і бо зді возносятся.
<i>Пс.123 стих 6</i>	<i>2 глас атифон 2 тропар 2</i>	<i>6 глас атифон 2 тропар 2</i>
Благословен Господь, іже не даде нас в ловитву <u>зубом іх</u> .	<u>Зубом іх</u> не предай же Спасе свого раба, львовим бо образом на мя, подвизающесе і бо врази мої.	<u>Зуби іх</u> да не ята будет душа моя, яко птенец словет, уви мні, како хощу от врага, ізби ти, грїхолубивийси.

<i>Пс.124 стих 1</i>	<i>2 глас атифон 3 тропар 1</i>	<i>6 глас атифон 3 тропар 1</i>
<u>Надіющіся на Господа,</u> яко гора сіон: не подвижиться в вік живий во ієрусалимі.	<u>Надіющіся на Господа,</u> уподобишася горі святій, і жени како же подвижатся, напастми вражіими.	<u>Надіющіся на Господа,</u> врагом страшни, і всім дивни, горі бо зрятъ.
<i>Пс.124 стих 3</i>	<i>2 глас атифон 3 тропар 2</i>	<i>6 глас атифон 3 тропар 2</i>
Яко не оставит Господь жезла грішних на жребій праведних, як да не прострут праведні <u>в беззаконня рук своїх.</u>	<u>Во беззаконнірук своїх</u> да не прострут, божественні живуще не даст бо Христос, жезла на жребій своїх.	<u>Во беззаконнірук своїх,</u> праведних жребій, помощника тя імія, спасе, не прострут.
<i>Пс.125 стих 1</i>	<i>3 глас атифон 1 тропар 1</i>	<i>7 глас атифон 1 тропар 1</i>
Вонегда возвратити Господу <u>плінь сіон,</u> бихом яко утішени.	<u>Плін сіон</u> ти взят от вавилона, і мене от страстей ко животу, привлеци слове.	<u>Плін сіон</u> от лести возврати: і мене Спасе живи, во земля от работниа страсти.
<i>Пс.125 стих 5</i>	<i>3 глас атифон 1 тропар 2</i>	<i>7 глас атифон 1 тропар 2</i>
<u>Сіющіі</u> слезами, радістю пожнут.	Воют <u>сію ще слези</u> божественниа жнут класи, радістю просино живонія.	Воют <u>сіюще</u> скорби пот со <u>слезами,</u> тако радостниа пожнут рукоя ти присно живопитантелниа.
<i>Пс.126 стих 1</i>	<i>3 глас атифон 2 тропар 1</i>	<i>7 глас атифон 2 тропар 1</i>
<u>Аще не Господь</u> созиждет дом, всеу трудишася зиждущіі: аще не Господь сохранил град, всеу бді стрегій.	<u>Аще не Господь</u> созиждет дом добродітелей: всеу труждаємся душу же покривающу, ни єдин же наш разорит град.	<u>Аще не Господь</u> созиждет дому душевного, во всеу труждаємся: разві бо того: ни діло, ни слово, совершается.

<i>Пс.126</i> <i>стих 3</i>	<i>3 глас атифон 2</i> <i>тропар 2</i>	<i>7 глас атифон 2</i> <i>тропар 2</i>
Се достояніє Господне синове, мзда <u>плода чревного.</u>	<u>Плода чревного</u> духом синотворенном ти от христе, яко же отци святіі всегда сут.	<u>Плода чревного</u> святіі твої духом подвижном, прозябают отческа преданія, синоположенним.
<i>Пс.127</i> <i>стих 1</i>	<i>3 глас атифон 3</i> <i>тропар 1</i>	<i>7 глас атифон 3</i> <i>тропар 1</i>
Блажени вси <u>боящіися</u> <u>Господа</u> , ходящіі в путех его.	<u>Боящіися Господа</u> блаженніі, во пут ходяще: заповідей снідят, животно бо всяко плодіє.	<u>Боящіися Господа</u> , пут живота обрїтоша, нині і присно ублажаются славою нетлінною.
<i>Пс.127</i> <i>стих 4</i>	<i>3 глас атифон 3</i> <i>тропар 2</i>	<i>7 глас атифон 3</i> <i>тропар 2</i>
Синове твої яко новосажденія масличная <u>о крест</u> <u>трапези твоея.</u>	<u>О крест трапези Твоея</u> возвеселися зря, своїх пастирей началниче, із чадія носище ваія благодіянія.	<u>О крест трапези Твоея</u> яко стеблиє видя і счадія си, радуйся і веселися, приводя сія христови пастирем началниче.
<i>Пс.128</i> <i>стих 2</i>	<i>4 глас атифон 1</i> <i>тропар 1</i>	<i>8 глас атифон 1</i> <i>тропар 1</i>
Множицею бралася со мною <u>от юности моея</u> , убо не премогша мя.	<u>От юности моея</u> , мнози борутся со мною страстей, но сам мя заступи і спаси мя спасе.	<u>От юности моея</u> , враг мя іскушает, і сластми палит мя, аз же надіяся на тя Господи. І побїждаю сего.
<i>Пс.128</i> <i>стих 5</i>	<i>4 глас атифон 1</i> <i>тропар 2</i>	<i>8 глас атифон 1</i> <i>тропар 2</i>
Да постидяться і возвратятся вспят вси ненавидящіі сіона.	Ненавидящіі сіона постидяться от господа яко трава бо, огневи будет ізсохшая.	Ненавидяще сіона, да будут убопрежде восторженія яко трава, сосічет бо христос вия іх, усіченієм мук.

<i>Пс.129 стих 1</i>	<i>4 глас атифон 2 тропар 1</i>	<i>8 глас атифон 2 тропар 1</i>
Із глибоки <u>воззвах к тебе, Господи,</u> Господи, услиши глас мой.	<u>Воззвах ти Господи</u> теплі із глибоки душа моя, і мні буде та на послуханіє Божественні твої уши.	<u>Воззвах ти Господи,</u> вонми приклони ми ухо твоє вопиющу, і оцисти прежде даже не возмеш, і мене от сюду.
<i>Пс.129 стих 4</i>	<i>4 глас атифон 2 тропар 2</i>	<i>8 глас атифон 2 тропар 2</i>
Імене ради твого потерпіх тя, Господи, потерпі душа моя в слово твоє: <u>упова душа моя на Господа.</u>	Імене ради твого потерпіх тя, Господи, потерпі душа моя в слово твоє: <u>упова душа моя на Господа.</u>	<u>На Господа імія надежду</u> неустрашится тогда, прежде восторженія яко трава, егда огнем вся судиши і мукою .
<i>Пс.130 стих 1</i>	<i>4 глас атифон 3 тропар 1</i>	<i>8 глас атифон 3 тропар 1</i>
Господи, не <u>вознесеса сердце моє,</u> ниже вознесостіся очи мої: ниже ходих в великих, ниже в дивних паче мене.	<u>Сердце моє</u> к тебе словеса да возвисится і да ничтоже да не усладит ми ся мирських красот на слабост.	<u>Сердце моє</u> страхом твоім да покриється, смиренномудрствуя, да не вознесшися отпадет, от тебе всещедре.
<i>Пс.130 стих 2</i>	<i>4 глас атифон 3 тропар 2</i>	<i>8 глас атифон 3 тропар 2</i>
Аще не смиренномудрствовах, но вознесох душу мою, яко отдоєное <u>на матерь свою,</u> тако воздаси на душу мою.	<u>К матери своєю</u> яко же іма кто любов ко Господу тепліє любленім должны єсми.	<u>Во матер свою,</u> воземля місто, воходя всяк, а бі є оті де, пріяти муки: іли почести поживших.
<i>Пс.132 стих 1</i>	<i>8 глас атифон 4 тропар 1</i>	
Се что добро, ілі что <u>красно,</u> но еже жити <u>братііво купі;</u>	Се коль добро, і кол <u>красно,</u> еже жити <u>братііво купі,</u> о сем бо Господ обіща живот вічни.	

Додаток Б

Малий поліелей болгарського напіву з Любачівського ірмологіону 1674 р.

Ра-би ра- би Го-спо- да: А- ли- лу- я, А- ли- лу-

Хва- лі- те і- м'я Го- спод- не хва- лі- те ра- би ра- би Го- спо- да:

А- ли- лу- я, а- ли а- ли- лу- і- я.

І- спо- ві- дай- те- ся Го- спо- де- ви я- ко благ, Алли- лу- і- я:

я- ко во ві- ки ми- лост є- го А- ли- лу- і- я.

Малий поліелей з ірмологіону 2 чверті XVII ст.

Хва- лі- те і- м'я Го- спод- не А- ли- лу- і- я хва- лі- те ра- би

Го- спо- да

А- ли- лу- і- я.

І- спо- ві- дай- те- ся Го- спо- де- ви я- ко благ,

А- ли- лу- я, А- ли- лу- я, я- ко во ві- ки ми- лость

є- го А- ли- лу- і- я.

Малий поліселейболгарського напіву з львівського ірмологіону 1679 р.

Хва-лі- те і- м'я Го-спод-не А-ли-лу- і- я хва-ли-те ра-би

Го- спо- да А- ли- лу- і- я

І- спо- ві- дай-те- ся Го-спо-де- ви я- ко благ, я- ко благ,

А-ли-лу- я а- ли-лу-я я- ко во ві- ки ми- ло- сть

є- го А- ли- лу- і- я.

Малий поліселейболгарського напіву з львівського ірмологіону 1679 р.

Хва-лі- те і- м'я Го-спод-не хва-ли-те ра-би ра- би

Го- спо- да А- ли-лу- я;

І- спо- ві- дай-те- ся Го-спо- де- ви я- ко благ, А- ли- лу- я:

я- ко во ві- ки ми- лост є- го А- ли- лу- я.

Малий поліелейболгарського напіву з ірмологією трет. XVII ст.

Ра-би ра- би Го-спо-да: А-ли А- ли А- ли-лу- і- я

Хва-лі-те і-мя Го-спод-не хва-лі-те ра- би ра- би Го-спо- да:

А- ли-лу-я, а- ли а- ли-лу- і- я.

І- спо-ві- дай-те-ся Го-спо-де-ви я- ко благ, А- ли-лу- і- я:

я- ко во ві- ки ми- лост є- го А- ли- лу- я А- ли- лу- я.

Малий поліелейруського напіву з ірмологією трет. XVII ст.

Хва-лі-те і- м'я Го-спод-не А- ли-лу- і- я хва-ли-те ра- би

Го- спо- да:

А- ли- лу- я, А- ли- лу- я.

І- спо-ві- дай-те-ся Го-спо-де-ви я- ко благ,

А- ли- лу- я, А- ли- лу- я, я- ко во ві- ки ми- лост

є- го А- ли- лу- і- я.

Малий поліслейболгарського напіву з ірмологіонукін. XVII– поч. XVIIIст

Хва-лі-те і-м'я Го-спод-не А-ли-лу-і-я хва-ли-те ра-би Го- спо- да

Го- спо- да А- ли- лу- і- я, А-ли-лу-я, А-ли- лу- і- я, А-ли- лу- і- я.

І- спо- ві- дай- те- ся Го-спо-де-ви я- ко благ, я- ко благ,

А-ли-лу-я а- ли-лу- я я- ко во ві- ки ми-ло-сть ми-ло-сть є- го

А- ли- лу- і- я, А-ли-лу-я, А-ли- лу- і- я, А-ли- лу- і- я.

Малий поліслей з ірмологіону Марка Потоцького 1659 р. Петр. 96

Ра-би ра-би Го-спо- да А- ли- лу- і- я, А- ли- лу- і- я

Хва- лі- те і- м'я Го-спод- не хва- лі- те

І- спо- ві- дай- те- ся Го-спо-де-ви я- ко благ, А- ли- лу- я я- ко во ві- ки ми- лость є- го

А- ли- лу- і- я, А- ли- лу- і- я.

Малий поліелейз ірмологіону 2 чв. XVIII ст.

Хва-лі-те і-м'я Го-спод-не А-ли-лу-я хва-лі-те ра-би Го- спо-да

Го-спо-да, ра-би Го- спо-да А- ли-лу-я, А-ли-лу- я,

А- ли-лу-я, А-ли-лу-я, А- ли- лу-я, А-ли-лу-я, А-ли-лу- я.

І- спо-ві-дай-те-ся Го-спо-де-ви я- ко благ, я- ко благ, Го-спо-де-ви я- ко благ,

А- ли-лу-я, а- ли-лу-я я- ко во ві-ки ми- лость є-го во ві-ки

ми- лость є-го А-ли-лу-я, А-ли-лу- я, А-ли-лу-я, А-ли-лу-я, А- ли- лу-я,

А-ли-лу-я, А-ли-лу- я.

Малий поліелейболгарського напіву з ірмологіону 2 чв. XVIII ст.

Хва- лі- те і- м'я Го- спод-не хва-лі- те ра- би Го- спо- да, ра- би Го- спо- да,

А- ли- лу- я, А- ли- лу- я, А- ли- лу- я.

І- спо-ві- дай-те-ся Го-спо-де-ви я- ко благ, А- ли- лу- я, я- ко во ві-ки

ми- лость є-го, А-ли-лу-я, А-ли- лу- я.

Славослов'я «київське» з ірмологіону 2 чв. XVII ст.



Сла- ва в виш-ніх Бо- гу і назем-ли мир во че- ло- ві- цех бла- го- во- ле- ніє.



Хва- лим тя бла-гос-ло- вим тя, кла- ня- єм- ти- ся сла- во- сло- вим тя,



бла- го- да- рим тя ве- ли- кі- я ра- ди сла- ви тво- є- я Гос- по- ди ца- рю не- бес- ний,



Бо- же от- че все- дер- жи- те- лю і Гос- по- ди си- не є- ди- но- род- ний І- су- се Хрис- те



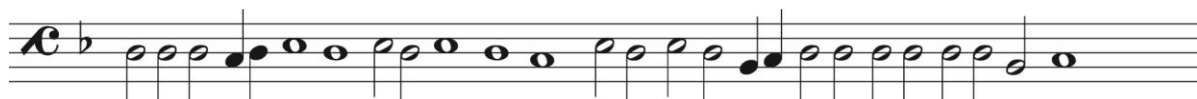
і Свя- тий Ду- ше, Гос- по- ди Бо- же агн- че Бо- жий си- не отчъ



взем- ляй грі- хи ми- ра по- ми- луй нас, взем- ляй грі- хи ми- ра прий- ми мо- лит- ви на- ша



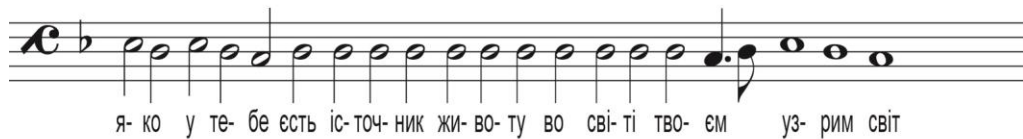
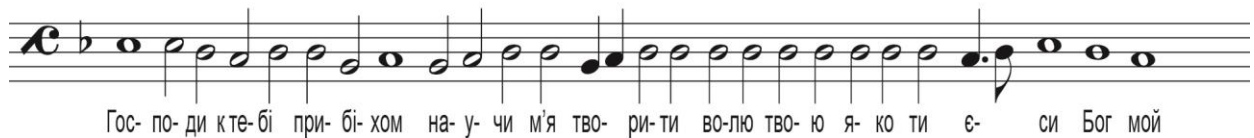
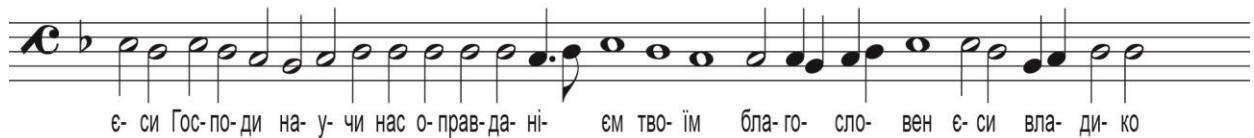
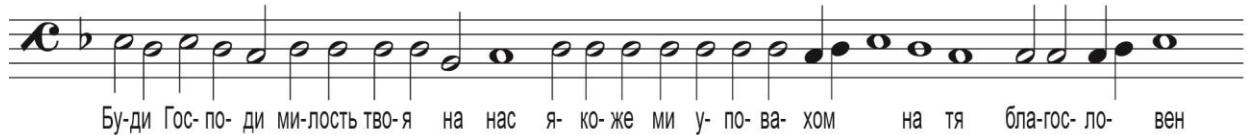
Сі- дяй о- дес- ну- ю От- ца по- ми луй нас



я- ко ти є- дин свят ти є- дин Гос- подь І- сус Хрис- тос во сла- ву Бо- гу От- цу а- мінъ.



На всякдень бла-гос- ло- вим тя і вос- хва- лим і- м'я тво- є во ві- ки і во вік ві- ка.



«Ангельський собор» тропар перший із Золочівського ірмологіону 1695 р.

Бла- го- сло- вен є- си Го- спо- ди
на- у- чи нас о- прав- да- ні- єм тво- їм.
Ан- гель- ский со- бор у- ди- ви- ся
зря Те- бе во мер- твих во-мін- ша- ся
смер- ти же Спа- се крі- пость ра- зо- рва- ша
і со со- бо- ю А- да- ма воз- двиг- ша
і от а- да вся сво-бод- ша- я.

«Ангельський собор» тропар другий

По- что ми- ро со ми- ло- стив- ни- ми сле- за- ми
 от у- че- ни- ци із- ми- ва- є- те
 бли- ста- я- ся на гро- бі Ан- гел,
 ми- ро- но- си- цам ві- ща- ше:
 ви- ди- те ви гроб і ра- зу- мій- те
 спас бо вос- кре- се от гро- ба.

«Ангельський собор» тропар третій

Зі- ло ра- но ми- ро- но- си- ца те- ча- ху
 ко гро- бу тво- є- му спа- се ри- да- ю- ще
 но пред- ста ко ним Ан- гел і ре- че:
 ри- да- ні- ю вре- мя пре- ста, не- пла- чи- те- ся
 вос- кре- се- ні- є же А- по- сто- лом ре- ці- те.

«Ангельський собор» тропар четвертий

Ми-ро-но-си-ца же-ни со ми-ром при-шед-ша
 ко гро-бу тво-є-му спа-се о-гла-ша-ху ся
 Ан-ге-лу же ко ним ві-ща-ю-щу
 что жи-ва-го со мер-тви-ми по-миш-ля-є-те
 у-бо я-ко Бог во-скре-се от гро-ба.

«Ангельський собор» тропар четвертий

Сла-ва от-цу і си-ну
 і свя-то-му Ду-ху
 По-кло-ним-ся от-цу і є-го си-но-ви
 і свя-то-му ду-ху свя-той трой-ци
 во є-ди-ном су-щест-ві
 со се-ра-фи-ми во-зи-ва-ю-ще
 свят свят свят є-си Гос-по-ди.

«Ангельський собор» тропар п'ятий

Сла- ва от- цу і си- ну
і свя- то- му Ду- ху
По- кло- ним- ся от- цу і є- го си- но- ви
і свя- то- му ду- ху свя- той трой- ци
во є- ди- ном су- щест- ві
со се- ра- фи- ми во- зи- ва- ю- ще
свят свят свят є- си Гос- по- ди.

«Ангельський собор» тропар шостий

І ни- ні і прис- но і во- ві- ки ві- ков а- мінъ.

Жиз- но- дав- ца рожд- ши грі- ха Ді- ви- це

А- да- ма із- ба- ви- ла є- си ра- дость

же є- ві во пе- ча- ли мі- сто да- ро- ва

от- пад- ші- я жиз- ни тім па- ки кто їх

воз- ве- де і- же із те- бе во- пло- ти- вий- ся

Бог і че- ло- вік.

А- ли- лу- і- я, А- ли- лу- і- я

сла- ва Те- бі Бо- же.

А- ли- лу- і- я, А- ли- лу- і- я

сла- ва Те- бі Бо- же, сла- ва

Те- бі Бо- же.