

УДК 783.4:78.071.1[Кошиць]:781.1](477)(045)  
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308416

**Цитування:**

Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 303–310.

**Коваль Марія Валеріївна,**  
аспірантка Національної музичної академії  
України імені П. І. Чайковського  
<https://orcid.org/0000-0002-9795-9706>  
[marichka\\_koval@yahoo.com](mailto:marichka_koval@yahoo.com)

Koval M. (2024). Monodic Primary Source of "The Dogmas of the Virgin Mary" by Oleksandr Koshyts: Results of Musical and Theoretical Research. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 303–310 [in Ukrainian].

## **МОНОДИЧНЕ ПЕРШОДЖЕРЕЛО «БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТИВ» ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: ПІДСУМКИ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

**Мета дослідження** – визначити закономірності внутрішнього влаштування монодичних піснеспівів – першоджерела твору О. Кошиця «Богородичні Догмати», а також відповідного їм інструментарій музично-теоретичного аналізу. Обидва питання є до сьогодні не вирішеними у музикознавчих працях. **Методологія дослідження.** З позицій системного методу виявлені особливості упорядкування піснеспіву, насамперед, у аспекті формотворення, в їх обумовленості законами системи Осмогласся, зокрема, гласового поспівкового фонду. Функціональний метод застосований для визначення функцій поспівок як елементів піснеспіву у його формотворенні. Компаративний метод був базовим для виявлення специфіки явища тематизму в поспівковому середовищі як провідного елементу формотворення. Історико-стильовий метод долучений для обґрунтування запропонованого інструментарію музично-теоретичного аналізу та критеріїв його коректності. **Наукова новизна.** Вперше виконано музично-теоретичне дослідження монодичного першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця відповідним їх системній природі інструментарієм. Вперше запропоновано методу аналізу монодичного літургійного піснеспіву у аспекті формотворення. **Висновки.** Встановлено, що коректний науковий аналіз монодичних богослужбових догматиків є можливим лише на базі поспівкового фонду музичного Октоїху. З'ясовано, що поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми засобами певного групування поспівок, встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо. Визначено, що базовими для проявлення тематичного значення поспівок та їх функціональної ролі є загальні закономірності дії взаємообумовленої пари відносин – повторювання та оновлення матеріалу

**Ключові слова:** догматики першоджерела, церковний спів, система Октоїху, формотворення піснеспіву, тематична функція поспівки.

*Koval Mariia, Postgraduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**Monodic Primary Source of "The Dogmas of the Virgin Mary" by Oleksandr Koshyts: Results of Musical and Theoretical Research**

**The purpose of the study** is to determine the patterns of the internal structure of monodic hymns of the primary source of O. Koshyts's "The Dogmas of the Virgin Mary", as well as the tools of musical and theoretical analysis corresponding to their nature. Both issues are still unresolved in musicological works. **Research methodology.** The peculiarities of hymn organisation were identified on the basis of the systematic approach, primarily in terms of music form, guided by the laws of the Osmoglas system, in particular the tone chanting fund. The functional method was used to determine the functions of chants as elements of hymn in its formation. The comparative method was basic for identifying the peculiarities of the phenomenon of thematism in the chant environment as a leading element of its formation. The historical and stylistic method was used to substantiate the proposed tools for musical and theoretical analysis and criteria for its correctness. **Scientific novelty.** The first musical and theoretical analysis of the monodic primary source of O. Koshyts's "The Dogmas of the Virgin Mary" was performed with the tools corresponding to their systemic nature. The methodology for monodic liturgical hymn analysis in terms of its formation is first proposed. **Conclusions.** It is established that correct scientific analysis of monodic liturgical Dogmatics is possible only on the basis of the chant fund of the musical Octoechos. It is found that chants perform all the necessary functions that are peculiar to

the phenomenon of thematism, namely, structuring musical movement by means of forming structural units of the syntactic level, designing sections and parts of the form by means of specific chant grouping, establishing special combinations between them, their functional differentiation from the point of view of their compositional functions. It is determined that the basic principles for manifesting the thematic significance of chants and their functional role are the general laws of interdependent relations that are repetition and updating of material.

**Keywords:** dogmas of the primary source, Octoechos system, hymn formation, thematic function of chant, liturgical chant.

Актуальність теми дослідження. Творчість Олександра Кошиця неодмінно згадується у дослідженнях, присвячених надбанням української музичної культури і ширше – української духовності. Зміст і масштаби його діяльності як хормейстера, хорового диригента і композитора набули знакового характеру для історії ствердження національної самобутності та світового визнання суб'єктності музичного мистецтва, а через нього, й країни України. Пархоменко Л. О. надає у своїй статті низку відгуків музичної критики з країн, де відбувалися триумфальні гастрольні концерти капели під орудою О. Кошиця, і відмічає, що «майже у всіх відгуках автори з'ясовували сенс мистецької акції Капели» [4, 13]. І далі цитує визначальний висновок: «Український хор закінчив у нас перебування у обставинах справжнього апофеозу. Він не тільки досяг своєї мети, давши докази античної цивілізації України, багатой національним чудовим фольклором, що підтверджує високу культуру раси, він дав приклад надзвичайної досконалості <...> Один вечір... познайомив нас з душею українського народу» [4, 13-14]. Великі духовні твори: Літургії (з другої по п'яту), цикл «Богородичних Догматів», а також окремі духовні пісенспіви, — з'явилися на світ у трагедійні для України тридцять роки. Їх суттєве значення влучно охарактеризував у своїй монографії, присвяченій О. Кошицю як церковному композитору та диригентові, доктор М. Антонович: «Працюючи на полі церковної музики, Кошиць так своїми творами, як і дослідженнями української церковної музики спричинився до відродження тієї музики. У своїх обробках старовинних українських літургійних мелодій Кошиць намагався розкрити їхню первісну красу <...> і повернути її новітній українській людині. Він повертався, отже, лицем до старої України, в якій церковна й народна музика були найбільш виразними речниками української музичної культури, творчого музичного генія українського народу» [1, 25].

Особливістю циклу «Богородичних Догматів» є те, що усі вони мають першоджерело. Цей факт відмічається усіма дослідниками, які зверталися до цього циклу у власних наукових працях. Основна інформація

про першоджерело, яка надається в них, зазвичай торкається змісту вербального тексту, пропонує пояснення до нього, а також висвітлює його форму-схему, яка прийнята в упорядкуванні текстів пісенспівів: Пропозиція (тема) – Викладення – Заключення. Заключення, за змістом, має два варіанти. Цілком панує варіант, у якому Заключення містить формульне молитовне звернення: прохання про спасіння, або помилування, може мати прославлення. Адже, третя частина, у більшості, не сполучається із основним текстом. Рідше Заключення містить висновок і логічне завершує форму. Пропозиція та Заключення – невеликі частини і, практично, рівні за обсягом, утворюють ніби арку. Обсяг середньої частини залежить від повного обсягу вербального тексту. Тексти Догматиків доволі розгорнуті. Очевидно, що виявлення музичної форми у таких умовах потребує спеціального аналізу.

Також очевидно, що в «Богородичних Догматах» О. Кошиця, які створені на основі першоджерела, має бути, насамперед, охарактеризоване саме першоджерело. Проте, у наукових дослідженнях музично-теоретичні аспекти характеристики першоджерела Догматів О. Кошиця до сьогодні не висвітлені і, внаслідок цього, залишаються актуальними для вивчення.

Про те, що могло надихнути О. Кошиця до обрання монодичних догматиків як джерела власного твору, дізнаємося з листа композитора до Павла Маценка [2, 383]. Лист дихає глибоким й сильним враженням від знайомства із цими, як вважає О. Кошиць, справжніми, світового масштабу шедеврами у релігійно-вокальній літературі та тим найкращим, що дав знаменний напів (за термінологією автора) за історію свого буття. О. Кошиця захопили, насамперед, музичні властивості Догматиків – вокалізація як природна основа мелосу, динамізм музичного руху, досконалість оформлення, логічна сумірність цілого й частин, ювелірного рівня відточеність деталей, а також піднесеність і глибина змісту та майстерне його втілення музичними засобами. Далі у цьому ж листі міститься дуже важливе обґрунтування звернення до «Октоїху знаменного пенія» як до джерела обраних для

свого твору монодичних догматиків: на підставі ретельного компаративного аналізу кількох рукописів та знаменного Октоїху композитор довів українське походження піснеспівів з цієї співацької книги. Але, він не залишив власного аналізу монодичних догматиків. У сучасних дослідженнях про них надано інформацію оглядового характеру: про місце жанру догматиків у корпусі богослужбових піснеспівів та у чині відправи, про їх приналежність до системи осмогласся, про наявність в них поспівок з цієї системи. У фундаментальній монографії Н. Калуцької та Л. Пархоменко 2012 року, яка присвячена мистецькій діяльності О. Кошиця, досліджений його цикл Догматів [3, 192–213], але без аналізу першоджерела, за відсутності у науковців монодичних догматиків. Впритул до вирішення завдання охарактеризувати ці монодичні піснеспіви наблизилася А. Ткаченко [7] у дисертаційній праці 2016-го року, в якій досліджувався осмогласний цикл «Богородичні-догмати» Віктора Степурка, але і тут монодичне першоджерело опинилося поза межами музично-теоретичного аналізу твору. І до сьогодні залишається однією з білих плям у музикознавстві. Наукову базу для дослідження монодичних піснеспівів із царини церковного співу в цій розвідці становлять праці з медієвістики [5, 50; 6, 161; 8, 80; 9, 16; 10, 36].

Мета дослідження – визначити закономірності внутрішнього влаштування монодичних піснеспівів – першоджерела твору О. Кошиця «Богородичні Догмати», а також відповідного їм інструментарій музично-теоретичного аналізу. Обидва питання є до сьогодні не вирішеними в музикознавчих працях.

Виклад основного матеріалу. Музично-теоретичне дослідження спрямовано у аспекті формоутворення. Головним джерелом для утворення музичної тканини монодичного піснеспіву є фонд поспівок даного гласу. Додатковим до нього є набір «лиць» та «фіт», для застосування яких є окремі правила. Ці три фонди зафіксовані у канонізованих зібраннях – «абетках», «словниках». Довільний матеріал вважається свавіллям і не дозволяється.

У практиці формотворення важливим є також не зафіксований, дрібний, гнучкий – «читковий» або поспівковий матеріал (сегменти поспівок), який є необхідним для вирішення нагальних питань підтекстовки конкретним вербальним текстом мелоритмічних формул поспівок. За внутрішнім устроєм, поспівка є цілісним, тобто, структурно оформленим мелодичним утворенням і має

власну назву. Цілісна форма піснеспіву, яка, у свою чергу, має фази початку, розгортання та завершення процесу інтонування, складається з ланцюжку поспівок та забезпечується їх взаємодією. Відбір поспівок з фонду гласу, утворення їх певної послідовності, встановлення їх взаємодії під кутом зору дії повторювання чи оновлення, – усе це визначається змістом вербального тексту, бо повнота змісту піснеспіву розкривається сумісно засобами вербального тексту, формами мелодичного руху, м'якими чи загостреними ритмічними малюнками, сильним чи слабким положенням відносно метричної пульсації тощо. Богослужбовий піснеспів не є художнім твором. Він є співацькою формою інтонування богослужбового тексту, а співацька форма інтонування реалізується як послідовність поспівок.

У «словниковому» вигляді поспівка є лише мело-ритмічною формулою. Коли ця формула залучається до співу конкретного вербального тексту, вона набуває змістової цілісності і стає інтонаційною, структурно оформленою одиницею живої музичної форми – структурною одиницею синтаксичного рівня. Така інтонаційна одиниця є вже, на відміну від формули, одиничним явищем. Межі вербальної одиниці дуже часто не збігаються із межами мело-ритмічної формули, як правило кількість складів тексту є більшою за кількість сегментів музичної побудови, зрідка, меншою. Якщо більшою, то перед початком, власне, поспівкової формули застосовуються мобільні додаткові або речитативні («читок»), або мелодичні поспівкові сегменти; інколи така додаткова часточка дорівнює обсягу формули. На разі меншого обсягу тексту, від початку формули вилучаються перші звуки. Обсяги можуть повністю збігатися. Усі ці варіанти є рівноважними і презентують одну з закономірних особливостей «буття» поспівки – принципову контекстуальну варіантність реальних структурно-інтонаційних одиниць як синтаксичних одиниць форми. Така реальна одиниця є «мело-рядком». Крім структурної функції, мело-рядок здатний виконувати в утворенні форми піснеспіву тематичну функцію, тобто, діяти як чинник оформлення розділів та частин форми. Диференціація поспівкового матеріалу мело-рядків за тематичною ознакою теж має контекстуальну природу. Розглянемо догматик восьмого гласу «Цар Небесний». У ньому двадцять два мело-рядки, у яких шість різних поспівок та два фітних розспіви. З них п'ять проводяться однократно (два фітні розспіви і три поспівки),

тому інші мають повторюватися, причому, у даному разі, цілком переважає дія повторюваності над оновленням. Для виявлення співвідношень та взаємодії послівок у процесі формування позначимо кожен мело-рядок літерою української абетки у такому порядку: мело-рядки, що мають однакову посліпковку основу, незалежно від варіантів, які утворилися внаслідок різної підтекстовки, позначаємо однією і тією ж літерою. Наявність варіанту позначаємо нижнім індексом біля літери. Різні посліпки матимуть, відповідно, різні літери. Літери вводяться у алфавітному порядку. Вербальний текст догматиків подається у варіанті підтекстовки послівок першоджерела у циклі О. Кошиця. Складається така послідовність (рядок тексту + назва посліпки + літерне її позначення): 1. «Цар Небесний» – *Перехват із отметом «а»*; 2. «за чоловіколюбіє» – *Мережа середня «б»*; 3. «на землі явися» – *Поворотка*

«в»; 4. «і с чоловіки поживе» – *Кулизма середня «г»*; 5. «от Діви бо Чистия» – *Унилка «д»*; 6. «плоть пріемий» – *Кулизма середня «г<sub>1</sub>»*; 7. «і із Нея прошедий» – *Поворотка «в»*; 8. «с воспріятієм» – *Кулизма середня «г<sub>1</sub>»*; 9. «Єдин єсть Син» – *Фіта «Ф»*; 10. «сугуб естеством» – *Поворотка «в<sub>1</sub>»*; 11. «но не іпостасію» – *Кулизма середня «г<sub>2</sub>»*; 12. «Тім же» – *Фіта «Ф»*; 13. «совершенна Того Бога» – *Поворотка «в<sub>2</sub>»*; 14. «і совершенна чоловіка» – *Кулизма середня «г<sub>2</sub>»*; 15. «воістинну» – *Унилка «д»*; 16. «проповідующе» – *Кулизма середня «г<sub>1</sub>»*; 17. «ісповідуєм» – *Поворотка «в»*; 18. «Христа Бога нашего» – *Кулизма середня «г<sub>2</sub>»*; 19. «Его же моли» – *Муга «е»*; 20. «Мати» – *Унилка «д<sub>1</sub>»*; 21. «Безневістная» – *Кулизма середня «г<sub>1</sub>»*; 22. «помиловатися душам нашим» – *Кулизма середня «г»*. У цій послідовності через взаємодію мело-рядків утворюється симетрична структура композиції (табл. 1).

Таблиця 1

Симетрія композиції Догмату

1	2	3+4	5+6	7+8	9	10+11	12	13+14	15+16	17+18	19	20+21	22
<i>а</i>	<i>б</i>	<i>в+г</i>	<i>д+г</i>	<i>в+г</i>	<i>Ф</i>	<i>в+г</i>	<i>Ф</i>	<i>в+г</i>	<i>д+г</i>	<i>в+г</i>	<i>е</i>	<i>д+г</i>	<i>г</i>

У центрі конструкції, в оточенні фітними розспівами (*Ф*) знаходиться посліпкова пара 10+11: *Поворотка+Кулизма середня («в+г»)* з текстом «сугуб естеством+но не іпостасію». Від центру в обидва боки розходяться пари послівок: *в+г, д+г, в+г*. Початок та закінчення вже виходять за межі симетрії. Цілком панує посліпка «г» - *Кулизма середня*, яка проводиться дев'ять разів і утворює дві пари послівок *Поворотка+Кулизма («в+г»)* та *Унилка+Кулизма («д+г»)*. У послідовному проведенні пари «в+г» (п'ять разів) складається цільний текст зі стислим викладенням суттєвого змісту Догматику: (3+4): «на землі явися і с чоловіки поживе», (7+8) «і із Нея прошедий з воспріятієм», (10+11) «сугуб естеством, но не іпостасію»; (13+14) «совершенна Того Бога і совершенна Чоловіка», (17+18) «ісповідуєм Христа Бога нашего». Пара «д+г», яка проводиться три рази, не утворює цільного тексту, але складає логічні фрази: (5+6) «от Діви бо Чистия плоть пріемий»; (15+16) «воістинну проповідуюєм»; (19+20) «Мати Безневістная». Однократно проведені посліпки «а» та «б» є ввідними та разом з першими двома членами симетричної центральної частини утворюють експозицію, а саме; спочатку показ послівок, а потім двох посліпкових пар, які є провідними у розвиваючому розділі піснеспіву. Повторення першої з посліпкових пар є ознакою початку

розвитку. Далі засобами регулярного чергування посліпкової пари «в+г» з іншими елементами (з «Ф» та другою парою) ця пара набуває значення головної, наскрізної, а форма стає симетричною. Нова посліпка «е», за контрастом до попереднього панування повторюваності, відокремлює заключну частину, відповідно до вербального тексту, у якому міститься молитовне звернення до Богородиці.

Симетричність є основною властивістю співвідношення послівок у їх тематичних сполученнях та у поступовому становленні форми також у п'ятому Догматі, але не в такому чіткому та ясному вираженні, як у восьмому Догматі. П'ятий Догмат має складну образно-символічну структуру вербального тексту, ускладнену додатковими семантично навантаженими чисто музичними співвідношеннями. Початкова теза вербального тексту складається з трьох фраз, які розспіваються трьома різними посліпками, та в якій утворюється основна символічна метафора: «В Чернїм мори» + «неіскусобрачнїя Невісти» + «образ написаєя іногда» (колись). Далі текст складається за принципом біблійного паралелізму з трьох пар образів Старого та Нового Заповітів, у яких розкривається зміст першої тези. Заключна частина містить молитовне звернення. Дві перші пари образів, за співвідношенні послівок,

утворюють симетричну форму першої частини догматику:  $a+b+e+b'+a'+b_1+a'_1+ b_2+e+b'_1$ , - з десяти мело-рядків, де симетрична структура починається з другого з них: **б**. Верхні індекси позначають більш складну форму варіантного співвідношення, а саме, — на основі родинної подібності різних поспівок, а не варіантів однієї поспівки. Вісь симетрії припадає на шостий мело-рядок  $b_1$  – варіант поспівки **б**; від нього в обидва боки розходяться варіанти однакових мело-рядків. Друга частина Догматику починається новими мело-рядками. В ній беруть участь нові й старі, але «старі» мело-рядки – у більш складних, родинних, варіантах. В структурі другої частини утворюються відносно симетричні – репризні, ланки:  $z+d+a'+z+b+b'+z$ . Репризні арки утворюються завдяки точному повторенню однієї з нових поспівок – **z**. Тобто, саме музичними засобами сполучаються три фрази вербального тексту для пояснення символічного змісту образу: (роді) «безіменно Діва» (і, як Чермне море) «пребисть непроходно» (так після народження дитини Вона) «пребисть нетлінна». Далі заключення:  $\Phi+b^2+e$ .

Зразком протилежних умов оформлення цілого є Догмат другого гласу. Він є найменшим у циклі: всього одинадцять мело-рядків. І лише два з них мають повторення, причому, як і у переважній більшості повторень, варіантне. А сім проводяться однократно. Тобто, на протилежність догмату восьмого гласу, тут цілком панує оновлення. Проте, для оформлення розвиваючого та заключного розділів форми необхідною є повторюваність, за проявами якої встановлюються сполучні арки та перехресні співвідношення тематичних елементів. Тому цей догмат багатий на додаткові мотиви, які розташовуються у мело-рядку перед поспівкою. Розглянемо «партитурний запис» варіантів додаткового матеріалу, що походять від двох головних поспівок догмату. У нотному прикладі видно, що перший та другий мело-рядки яскраво контрастують один одному, зокрема: м'яким мелодичним хвилям зі значними внутрішньо-складовими розспівами та висхідним кадансуванням першої протиставленні речитатія та суворо прямолінійний низхідний рух у широкому обсязі квінти. Цим контрастом відтіняється головна теза змісту догмата: панування закону поступилося місцем силі благодаті. Поспівка першого мело-рядку повторюється у восьмому, а другого – у п'ятому; у решті мело-рядків поспівки звучать однократно. Проте, всі

поспівки знаходяться у другій частині мело-рядків, а в першій частині містяться варіанти двох поспівкових матеріалів (нотний приклад 1).

Один з них експонується у першому рядку і починає також третій, шостий, восьмий, дев'ятий та одинадцятий мело-рядки. Другий є початковим мотивом другої поспівки, експонується у другому мело-рядку і далі починає п'ятий та сьомий мело-рядки. Цілком самостійними є четвертий та десятий. Десятий дуже помітним оновленням матеріалу відокремлює заключну частину. А четвертий бере участь у повторному підсиленому зіткненні протилежностей («закону та благодаті»), чим починається розвиваюча частина форми, у продовженні якої встановлюється панування матеріалу першого мело-рядку. Воно закріплюється у заключній частині. Отже, у догматику другого гласу тематичного значення у аспекті підтримки руху, забезпечення розвитку як такого та оформлення розвиваючого розділу набуває додатковий поспівковий матеріал, яким компенсується майже відсутність повторюваності на рівні поспівок.

У третьому Догматі теж велике значення має додатковий матеріал, який походить з мотивів початкової фіти двоєчельної, причому, з них складається навіть цілісна поспівка, яка звучить лише один раз у догматику і більш ніде у гласі не зустрічається, тому не зафіксована у гласовому фонді. Але, на протилежність другому догматику, де додатковим матеріалом компенсувалося нестача повторюваності, у даному Догматі з двадцяти двох мело-рядків дев'ять різних, з яких три проводяться однократно, усі інші повторюються. Провідна поспівка Возмер звучить сім разів, причому тричі у двох-кратному повторенні. Поспівки Фіта, Возмер, Кулізма середня, Перевивка виразні, яскраві, добре запам'ятовуються, чим посилюється ефект повторюваності. Тому додаткові мотиви компенсують недостатність оновлення.

У Догматах першому, четвертому, шостому композиція характеризується ознаками строфічності, де у першій складається набір різних поспівок. Початок повторення, близького, або, в основному – варіантного, є, як у строфічній формі, ознакою нового розділу, проведення наступної строфи. У наведеній нижче таблиці можна побачити характер розподілу поспівок в контексті композиційної структури Шостого Догмату (табл. 2).

## Догмат 2: «партитура» порівняльного тематичного аналізу

① Кокиза а  
Прейде сень за - кон - на - я

③ Під'їзд середн. в  
Я - ко - же бо ку - пи - на

⑥ Храбриця с Павуком д  
и Ді - ва пре - би - ла є - си

⑧ Кокиза а  
пра - веда - но - є

⑨ Кулизма скамійна ж  
воз - сі я Сон - це

⑪ Кулизма сер. кінцева і  
Хрис-тос, спа - се - ні - єдуш на - шнх

② Муга б  
Бла - го - да - ти при - шеда - ши:

⑤ Муга б  
та - ко Ді - ва ро - ди - ла є - си

⑦ Муга + Храбриця е  
в мѣ - сто стол - па

Таблиця 2

## Строфічна композиція Шостого Догмату

<i>I</i>	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>в</i>	<i>г</i>	<i>д</i>	<i>Експозиція</i> <i>Розвиток: варіанти, нова посівка, арки</i>
<i>II</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>		<i>в</i>	<i>г</i> <sub>1</sub>	<i>д</i> <sub>1</sub>	
<i>III</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>		<i>в</i> <sub>1</sub>	<i>г</i> <sub>2</sub>	<i>д</i> <sub>1</sub> <i>е</i> <i>д</i> <sub>1</sub>	
<i>IV</i>	<i>a</i> <sub>2</sub>			<i>г</i> <sub>3</sub> <i>ж</i> <i>з</i>	<i>і</i> <i>к</i> <i>л</i>	<i>Заклучення: оновлення</i>

Догмат сьомого гласу вирізняється складними мело-рядками, які поєднують по дві поспівки: утворюються дві різні поспівкові пари. Перша з них разом із початковою поспівкою складають ввідну частинку, після якої продовжується набір поспівок — утворюється експозиційний розділ композиції Догмату. Після четвертого мело-рядку експозиції — другого складного, починається варіантне повторення мело-рядків, які вже звучали, тобто, розвиваючий розділ. У ньому чергуються варіанти поспівок із новими поспівками, яке завершується проведенням варіанту першого складного мело-рядку, що стає ознакою завершення розвиваючої частини. А другий складний мело-рядок майже точним повторенням завершує весь Догмат.

Отже, незважаючи на те, що трапляються спільні елементи в оформленні композиції, у визначенні тематичної функції поспівок, мело-рядків, поспівкових пар, додаткового поспівкового матеріалу, в засобах та способах встановлення сполучень, — повний комплекс цілого у кожному догматику індивідуальний. Методика літерного позначення мело-рядків враховує закономірності співвідношення поспівок у фонді гласу і не порушує зафіксованої структури поспівок. Тому вона є коректною та дозволяє з'ясувати особливості та закономірності упорядкування піснеспівів.

Наукова новизна. Вперше виконане музично-теоретичне дослідження монодичного першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця відповідним їх системній природі інструментарієм та виявлено поспівковий склад музичної тканини кожного Догмату відповідно до відомих зібрань поспівок системи музичного осмогласся. Вперше запропоновано методику аналізу монодичного літургійного піснеспіву у аспекті формотворення: виявлено тематичне значення поспівок, їх сполучень та додаткового поспівкового матеріалу, а також засади виконання поспівками функції структурування інтонаційного процесу та улаштування частин форми і форми у цілому.

Висновки. Встановлено, що коректний науковий аналіз монодичних богослужбових догматиків є можливим лише на базі поспівкового фонду музичного Октоїху. З'ясовано, що поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми засобами певного групування поспівок,

встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо. Визначено, що базовими для проявлення тематичного значення поспівок та їх функціональної ролі є загальні закономірності дії взаємообумовленої пари відносин — повторювання та оновлення матеріалу. Встановлено принципово контекстуальну природу засад функціонування поспівок у процесах формотворення.

### *Література*

1. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович, композитор церковної музики і диригент. Вінніпег: Popular Printers, 1975. 96 с.
2. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 588 с.
3. Калущка Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012. 416 с.
4. Пархоменко Л. О. Феномен Олександра Кошиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 57. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 8–18.
5. Прилепа О. П. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 61. Книга 3. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 50–57.
6. Прилепа О. П. Історично усталені форми поспівок у Києво-Печерській традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 78. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 161–171.
7. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. 266 с.
8. Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у ното-лінійному Октоїху. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 41. Книга 2. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 80–86.
9. Шевчук О. Ю. До питання про самобутність кийівського розспіву (за матеріалами нотних рукописів кінця XVI—XVIII ст.). *Українська музична культура сучасності у міжнаціональних зв'язках*. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 16–45.
10. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. № 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 36–48.

*References*

1. Antonovych, M. (1975). Oleksandr Koshyts, Composer of Church Music and Conductor. Winnipeg [in Ukrainian].
2. Holovashchenko, M. (2007). The Phenomenon of Oleksandr Koshyts. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kalutska, N. B., & Parkhomenko, L. O. (2012). Oleksandr Koshyts: Artistic Working in the context of 20th Century Music. Kyiv [in Ukrainian].
4. Parkhomenko, L. O. (2007). The Phenomenon of Oleksandr Koshyts. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 57, 8–18 [in Ukrainian].
5. Prylepa, O. P. (2007). Chant as a Factor of Originality of Ukrainian Choral Music. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 61, 3, 50–57 [in Ukrainian].
6. Prylepa, O. P. (2008). Historically Sustainable Chant's Forms in the Kyiv-Pechersk Choral Singing Tradition. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 78, 161–171 [in Ukrainian].
7. Tkachenko, A. I. (2012). Ukrainian Sacred Monody in Modern Composer Practice. PhD Thesis. Lviv [in Ukrainian].
8. Chyzhyk, I. O. (2006). Melodical Aspect of Osmoglas Complex of Chants in the Note-Lined Octoechos. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 41, 2, 80–86 [in Ukrainian].
9. Shevchuk, O. Yu. (1989). To the Question about Originality of the Kyiv Monodic Chant (based on scores of the end XVI—XVIII centuries) Ukrainian Musical Culture of the Present in International Relations, 16–45 [in Ukrainian].
10. Shevchuk, O. Yu. (2003). Structure Signs of the Osmoglas System. Studies of Art History, 4, 36–48 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2024*

*Отримано після доопрацювання 16.05.2024*

*Прийнято до друку 24.05.2024*