

Юрій Ясіновський

**УКРАЇНСЬКА ЦЕРКОВНА МОНОДІЯ
В МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНОМУ
ДИСКУРСІ**

**Український католицький університет
Інститут літургійних наук**

**Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
Кафедра музичної медієвістики та україністики**

**Серія «Історія української музики»
Випуск 22: Дослідження**

Юрій Ясіновський

**УКРАЇНСЬКА
ЦЕРКОВНА МОНОДІЯ
В МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНОМУ
ДИСКУРСІ**

ВИДАВНИЦТВО ЛЬВІВСЬКОЇ ПОЛІТЕХНІКИ
ЛЬВІВ 2014

Юрій Ясіновський.

Українська церковна монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі [=Історія української музики: Дослідження, вип. 22 / Український католицький університет, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка]. Львів: Видавництво Львівської політехніки 2014. 84 с., 47 нотн. прикл. ISBN 978-617-607-693-3.

Пропонуємо Читачеві нашу ранню ще не публіковану працю 1975 року, яка складала третій розділ дисертаційного дослідження. Провідною темою є осмислення музично-стильової сутності української церковної монодії за нотолинійними ірмологіями XVI–XVII ст. на основі аналітичних спостережень.

This edition presents Author's early study of 1975, not published yet, which was prepared as Chapter 3 of his dissertation for doctoral degree in musicology. This research is focused on the comprehension of musical and stylistic essence of Ukrainian church monody, based on analytical observations, of the notated Heirmologia from the sixteenth and seventeenth centuries.

Редактор
Олександра Цалай-Якименко
Технічний редактор
Марія Качмар
Відповідальний за випуск
Андрій Ясіновський

Видання підготоване за підтримки Фонду родини Гудзяків *Ad fontes*

Copyright © 2014 by Юрій Ясіновський

Усі права застережено
All rights reserved

ISBN 978-617-607-693-3

Підписано до друку 24.12.2014. Формат 60x90^{1/16}. Папір офсетний.
Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 5,54.

Інститут літургійних наук Українського католицького університету
вул. І. Свенціцького, 17, 79011 Львів
тел. (032) 2409944*271; e-пошта: irmos@ils.org.ua

Видавець і виготівник:
Видавництво Львівської політехніки
вул. Ф. Колесси, 2 79000 Львів
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4459 від 27.12.2012

ЗМІСТ

Переднє слово	7
1. Історико-типологічний аспект формування музичного професіоналізму як музично-стильова проблема.....	15
2. Співвідношення слова і музики в українській церковній монодії.....	23
3. Про мелодику і ритміку.....	35
4. Про деякі риси формотворення.....	41
5. Драматургія циклів.....	56
6. Стихира <i>Тебе одіючагося світом</i> : аналітичний етюд.....	71
Література.....	82

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Пропонуємо Читачеві нашу ранню, ще не публіковану працю 1975 року, що складала третій розділ кандидатської дисертації. Завданням дослідження було проаналізувати музично-стильову сутність української церковної монодії за нотолінійними ірмологіонами XVI–XVII ст. через осмислення динаміки розгортання інтонаційно-тематичного матеріялу та способи організації мелодичного руху.

Музично-теоретичний напрям обрано не випадково. Сформульована тема дисертації ще на початку навчання в аспірантурі при Київській консерваторії з ініціативи мого наукового керівника професора Івана Федоровича Ляшенка — «Формування музичного професіоналізму на Україні в XVI–XVII ст. (на матеріялі західноукраїнських нотолінійних ірмологіонів)» — була радше декларацією «згори», аніж виходила з реалій самого матеріялу. Однак, як виявилось згодом, такий напрям дослідницької теми мав чимало переваг, зокрема в «ідеологічному» сенсі, тому що завуальовував релігійний зміст матеріялу перед охоронцями «ціломудрости» українського радянського музикознавства. Це спонукувало зосередити зусилля на пошуках відповідної теоретико-методологічної бази в контексті ідеї *формування музичного професіоналізму*.

Спершу виник задум опрацювати обраний матеріял як локальні творчі ініціативи в українській церковній монодії, про що, як тоді здавалося, безпосередньо сигналізували самі ірмологіони у вигляді ремарок з назвами місцевих напівів. Було зібрано, переписано і проаналізовано увесь віднайдений на той час репертуар місцевих і новозапозичених напівів. Назви місцевих зразків свідчили про існування окремих півчих шкіл, осередків й активних у творчому сенсі етнолокальних територій, що добре узгоджувалося із загальним процесом культурно-мистецького розвитку. Натомість чужоземні назви виразно позначилися південнослов'янськими впливами на порозі Нового часу.

Та в музичній стилістиці ніяк не вдалося виявити більш-менш виразних особливостей місцевих напівів, і незабаром

прийшло усвідомлення, що спершу необхідно з'ясувати, що ж стало основою української церковної монодії. Зміна напрямку дослідження потребувала також зміни основної ідеї, що викристалізувалася як формування нових музичних технологій, історико-культурний зміст яких добре укладався в загальне русло опанування нових засобів, жанрів і форм у красному письменстві, малярстві, архітектурі, що проникала в Україну із Західної Європи. Так основна концепція спрямовувала дослідження в бік музично-аналітичних студій.

Якщо науковий керівник допоміг визначити історико-культурний напрям дослідження, то науковий консультант — професор Олександра Сергіївна Цалай-Якименко — стала головним промотором в опануванні музично-аналітичного інструментарію. Прекрасно володіючи методологією цілісного аналізу музичних творів, вона зуміла спрямувати мої зусилля на осмислення музично-стильових процесів української церковної монодії за лінійно-мензуральними записами.

Тут доречно коротко схарактеризувати зміст самої дисертації, що складається із трьох розділів та додатків.

Перший розділ «Формування музичного професіоналізму як музично-історична проблема». У чотирьох параграфах висвітлено історико-культурний контекст, описано музичне життя Західної України XVI–XVIII ст., особливості музичної освіти та визначено її роль у формуванні професійних засад музичного мистецтва, встановлено міжнародні зв'язки. Матеріал цього розділу було опубліковано у вигляді статей та окремих розділів колективних монографій¹.

¹ [Музика] // *Історія Львова*. Київ 1984, с. 56–57; 3 історії музики західно-українських земель XVI–XVII ст. // *Українське музикознавство*, вип. 21. Київ 1986, с. 107–116; Джерела вивчення українсько-білорусько-російських музичних зв'язків XVI – середини XVII ст. // *З історії української музичної культури. Тематичний збірник наукових праць Київської державної консерваторії*, ред. Ніна Герасимова-Персидська. Київ 1989, с. 9–24; Балкано-слов'янська традиція і питання походження українського церковного співу // *Проблеми слов'янознавства* 45 (Львів 1993) 132–135; Українська гімнографія в міжнародних зв'язках // *Українське Бароко*. Київ 1993, с. 235–24; Греко-візантійська гімнографія в контексті української культури XVI–XVIII ст. // *Другий Міжнародний конгрес українців: Історіографія українознавства, етнологія, культура: Доповіді і повідомлення*. Львів 1994, с. 163–166 (співавтор О. Цалай-Якименко); Між Сходом і Заходом: українська музика на шляху від середньовіччя до ранньоновітнього часу // *Musica Galiciana*, 1. Rzeszów 1997 35–42; [Музика]: Пісенний фольклор і музичне мистецтво (XIII — перша по-

Другий розділ «Нотолінійні ірмологіони як найважливіші писемні пам'ятки професійного музичного мистецтва України XVI–XVII століть». П'ять параграфів охоплюють джерелознавчий аналіз ірмологіонів, дослідження їх змісту і структурних особливостей, опис Львівського ірмологіона як найдавнішого збереженого. За матеріалами цього розділу також з'явилося чимало публікацій².

Третій розділ «Формування музичного професіоналізму як музично-стильова проблема» (його й публікуємо сьогодні)³.

ловина XV ст.; Музика (друга пол. XV — перша пол. XVI ст.; Інструментальна музика, Ірмолой та ірмолойний спів (друга пол. XVI — перша пол. XVII ст. // *Історія української культури в п'яти томах*, т. 2: XIII — сер. XVII ст. Київ: Наукова думка 2001, с. 322–333, 460–466, 730–737 та ін.

² Нотні рукописи у фондах ЦНБ АН УРСР (Ірмологіони) // *Фонди відділу рукописів Центральної Наукової бібліотеки АН УРСР*. Київ 1982, с. 130–154; Ленинградская коллекция древнепевческих рукописей украинской традиции // *Прошлое и настоящее русской хоровой культуры*. Москва 1984, с. 101–105; Содержание и структура украинских певческих сборников Ирмолов // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicologica*, т. 9/1. Bydgoszcz 1991, с. 159–170; Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура // *Записки НТШ*, т. 226: *Праці Музикознавчої комісії* / ред., передм. Олег Купчинський, Юрій Ясиновський. Львів 1993, с. 41–55; Нотнолинейный Ирмологийон как литургический сборник украинско-белорусской традиции // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina: Festgabe für Hans Rhotе 80. Geburtstag* / вид. Dagmar Christians, Dieter Stern, Vittorio S. Tomelleri. München — Berlin: Verlag Otto Sagner 2009, с. 194–208; Описи Львівського ірмологіона: Львовський Ірмолой конца XVI — начала XVII в. // *Памятники культуры: Новые открытия. 1984*. Ленинград: Наука 1986, с. 168–175; Найдавніший нотолінійний рукопис на Україні // *Українська музична спадщина: Статті, матеріали, документи* / упоряд. Михайло Степаненко, заг. ред. Микола Гордійчук, вип. 1. Київ 1989, с. 7–10; The Oldest Copy of the Ukrainian Choral Manuscripts of the Staff Notation // *Гимнология: Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Дмитрия Разумовского*, вып. 4: *Византия и Восточная Европа: Литургические и музыкальные связи*. Москва 2003, с. 252–268; Опис і публікація Львівського ірмологіона: *Das Lemberger Irmoologion: Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov's'kyj, übertragen und kommentiert Carolina Lutzka [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen, т. 24]. Köln — Weimar — Wien: Böhlau 2008 та ін.

³ Матеріали третього розділу було опубліковано тільки частково, див.: Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // *Українське музикознавство*, 10. Київ: Музична Україна 1975, с. 128–137 (на матеріалі аналізу стихирі за Зшестя Св. Духа *Прийдіте людіє*; Українська гимнографія в європейському контексті // *Українське барокко та європейський контекст*. Київ 1991, с. 219–224 (на матеріалі аналізу догматика 1 гласу).

У додатках, окрім традиційної бібліографії, подано короткий опис 90 рукописних ірмолоїв західноукраїнського походження, які склали основний джерельний матеріал дослідження, а також ілюстрації та 47 нотних прикладів.

Отже, основна ідея нашої праці полягала в осмисленні музичної складової української церковної монодії. Зрештою, це був також один зі способів урятувати тему в умовах силоміць пропагованого атеїзму в колишньому СРСР, де про літургійно-богословський контекст і пов'язану з ним релігійну поезію (особливо в Україні), не могло бути й мови. Тому наше дослідження зумисно наголошувало, з одного боку, на джерельно-пошуковій проблематиці навколо рукописних ірмологонів, а з іншого – на музично-теоретичному аспекті, який загалом досить успішно розвивався в радянському музикознавстві. (Також, між іншим, вимушений ухил, тому що дослідження музично-історичного напрямку постійно зазнавали ідеологічних утисків. Чимало вартісних праць історичного спрямування, наприклад з історії поліфонії Середньовіччя та Відродження, з'явилося «під музично-теоретичним покровом»⁴). Тож наш задум полягав у тому, щоби теоретичні засади й методи музичного аналізу, сформовані в радянському музикознавстві здебільшого на матеріялі доби класицизму й романтизму, застосувати для вивчення піснеспівів церковної монодії.

Таке пізнє повернення до нашої праці мало й певні об'єктивні причини. 1978 року, одразу ж після захисту кандидатської дисертації, я розпочав створення зведеного опису й каталогу нотолінійних рукописних ірмологонів. Опрацьовані матеріяли майбутнього каталогу друкувалися окремими випусками (до речі, за порадою академіка Димитрія Ліхачова)⁵, а 1996 року було опубліковано й повний каталог⁶. Згодом на підставі цих описів створено

⁴ Див., наприклад: Ю. Евдокимова. *История полифонии: Многоголосие Средневековья. X–XIV века*. Москва 1983; її ж. *История полифонии: Музыка эпохи Возрождения. XV век*. Москва 1989.

⁵ Спершу окремою брошурою вдалося видати опис ірмологонів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка: *Нотолінійні рукописи XVI–XVIII ст.: Каталог* / укл. Ю. Ясиновський, за участю Олександра Дзьобана / Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка АН УРСР, наук. ред. Ярослав Шапов, рец. Ярослав Ісаєвич. Львів 1979. Згодом публіковано описи й огляди інших збірок.

⁶ Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* / ред. Ярослав

комп'ютерну базу даних *Ірмос: Репертуар української і білоруської сакральної монодії* (1999–2004), яку викладено на сайті Інституту літургійних наук Українського католицького університету⁷.

Багатолітня співпраця з Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича, особливо з академіком Ярославом Ісаєвичем, спонукувала до дослідження історико-культурної проблематики. А співпраця з Інститутом літургійних наук УКУ поглибила зацікавлення літургійним контекстом церковної монодії. Заснування 2000 року кафедри музичної медієвістики та україністики потребувало значних організаційних зусиль. При кафедрі було відкрито регентську спеціалізацію, а невдовзі спільно з ІЛН започатковано щорічну Літню регентську школу в Уневі. Все це відволікало від вузької музично-теоретичної проблематики.

Поступово визрівало усвідомлення, що необхідно повернутися до музично-аналітичного аспекту вивчення церковної монодії, її музично-стилістичних особливостей. У навчальних курсах з історії української музики та історії літургійного співу, а також на лекціях доводилося часто застосовувати матеріал третього розділу нашої дисертації.

* *
 *
 *

Працю публікуємо в українському перекладі без змін, окрім деяких моментів. Зміни, зокрема, стосуються передусім спеціальної термінології, створеної в російській музичній медієвістиці в галузі «древнерусского певческого искусства», тож намагаємося наблизити її до специфіки українського матеріалу та західних наукових концептів. Відповідно, замість «древнерусское певческое искусство» вживаємо «церковна монодія»; також застосовуємо властиве українським ірмологіонам визначення «напів» замість «роспев». Знято деякі суперлятиви щодо появи

Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [=Історія української музики, вип. 2: джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер 1996.

⁷ Віталій Бондаренко, Крістіан Ганнік, Юрій Ясіновський. *Репертуар української і білоруської сакральної монодії: комп'ютерна база даних*. Львів 2003; англійська версія: Vitalii Bondarenko, Christian Hannick, Yurii Yasinovskiy. *Heirmos: Basing on the Linear-Notated Musical Heirmologia from the Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Third Revised Edition. Lviv: UCU 2004; адреса сайту — <http://ils.org.ua>

на знав. Церковнослов'янський текст передаємо сучасною українською абеткою, зберігаючи літери Ѣ, ы та њ, а слова поділяємо на склади. Надрядкові літери і паєрки опущено, слова під титлами залишаємо без змін, але самі титла опускаємо; не виставляємо синтаксичні знаки, бо в наших рукописах їх вживання не мало чітких норм; опускаємо також придихові знаки й акценти. Великі літери у власних назвах подано лише у випадках, якщо такі є в самих рукописах.

1. ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ ЯК МУЗИЧНО-СТИЛЬОВА ПРОБЛЕМА

Перш ніж приступити до безпосереднього викладу результатів аналітичних спостережень над досліджуваним музичним матеріалом — церковною монодією за українськими нолінійними ірмологіонами XVI–XVII ст., зробимо невеликий екскурс у західноєвропейське музичне мистецтво задля усвідомлення сутності загальних «музичних технологій» цієї доби. Це дасть змогу не лише виявити, але й зрозуміти спільні ознаки з мистецтвом української церковної монодії як у загальній спрямованості розвитку мислення музично-професійного мистецтва, так і в виборі комплексу музично-виразових засобів.

Праці відомих музикознавців — академіка Бориса Асаф'єва⁹, Романа Грубера¹⁰, Тамари Ліванової¹¹, Валентини Конен¹², Сергія Скребкова¹³, Ігоря Белзи¹⁴, Ніколая Успенського¹⁵, Івана Ляшенка¹⁶ та ін. — добре засвідчують, що напрям історичного поступу і західноєвропейського, і українського музичного мистецтва

⁹ Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград 1971.

¹⁰ Р. Грубер. *История музыкальной культуры*, в двух томах, т. 1, част. 1, 2: *С древнейших времен до конца XVI века*. Москва — Ленинград 1941; т. 2, част. 1, 2: Москва 1953, 1959.

¹¹ Т. Ливанова. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Москва 1940; вона ж. *Музыка // История европейского искусствознания*, книга первая: *Вторая половина XIX — начало XX века*. Москва 1969, с. 262–322.

¹² В. Конен. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва 1968; вона ж. *Английская инструментальная музыка XVII века // О музыке: Проблемы анализа*. Москва: Советский композитор 1974, с. 107–118.

¹³ С. Скребков. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка 1973.

¹⁴ И. Белза. *История польской музыкальной культуры*, в трех томах, т. 1. Москва 1954; він же. *История чешской музыкальной культуры*, в двух томах, т. 1. Москва 1959.

¹⁵ Н. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*, изд. 2-е., доп. Москва: Советский композитор 1971.

¹⁶ І. Ляшенко. *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ: Музична Україна 1973.

Середньовіччя та Відродження (понад 1000 літ!) якнайтісніше пов'язаний з культовим хорovým співом. Як слушно відзначає В. Конен, «сутність класичного музичного стилю доби Відродження і Середньовіччя повністю передана засобами хорової поліфонії акапелла»¹⁷. Навіть інструментальна музика того часу була дуже тісно пов'язана з вокальною стилістикою і значною мірою визначалася нею¹⁸. Тож епоха Ренесансу була кульмінацією у розвитку багатоголосної вокальної класики, де мотет і месса творили її вершинні здобутки, а їх виразові засоби та композиційні принципи стали зразковими.

У музикознавстві цілком слушно відзначається, що західно-європейська музика цієї доби переживала революцію музично-інтонаційного мислення. Музичне мистецтво рішуче і незворотно вступило на шлях перебудови усталеного типу професійної музики і вперше починає переважати живий артистизм, коли музиканти стали відчувати й розвивати власне музичні виразові засоби. Під безпосереднім впливом нової гуманістичної естетики, що спиралася на нову образність, в центрі якої стояла людина та її почуття, думки, прагнення, в музичному мистецтві посилюються насамперед тенденції до емоційної виразовості. І саме в цьому напрямку відбувалося оновлення і збагачення музично-виразових засобів.

Складним залишається питання релігійного змісту ренесансного музичного мистецтва. Справа в тому, що впродовж тривалого історичного періоду професійне мистецтво було монополією церкви. Тож природно, що музичне мистецтво не могло одразу ж розірвати стосунки з церквою, з релігією. Варто також зауважити, що епоха Відродження не відкидала релігію як таку, а змінила лише відношення до неї; гуманісти, як відзначають академіки Сергій Сказкін та Ніколай Конрад, боролися не стільки з самою релігією, скільки з догматизмом у ній¹⁹. Тому цілком природно, що нова образна система та нові виразові засоби музики народжувалися і розвивалися насамперед у культовому професійному мистецтві, й українська музика не стала тут винятком.

¹⁷ В. Конен. *Английская инструментальная музыка*, с. 108.

¹⁸ Т. Ливанова. *История западно-европейской музыки*, т. 1, с. 133; Вл. Проппов. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // *Вопросы музыкальной формы*, вып. 2. Москва: Музыка 1972, с. 9.

¹⁹ С. Сказкин. К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма // С. Сказкин. *Избранные труды по истории*. Москва 1973, с. 357–377; Н. Конрад. *Избранные труды: История*. Москва 1974, с. 257.

Серед досягнень музичного мистецтва західноєвропейського Ренесансу дослідники відзначають насамперед народження нової інтонації. Саме «революція інтонації», за висловом Асаф'єва²⁰, знаменувала епоху Відродження, що врешті призвело до формування якісно нової музики, нового музичного мислення.

Так, у Німеччині, як відзначає Борис Асаф'єв, «нова якість полягала у винятково сильному і стильовому викованому мелосі: напиви — ніби формули інтонаційного узагальнення — несли в собі багаті можливості музичного розвитку, як це й показав після селянських війн бурхливий ріст німецької органної і вокальної поліфонії, базованих на інтонаціях хоралу»²¹. В Італії «відбувся остаточний поворот до природної мелодії. Не внаслідок пошуків всередині самої музики, в її техніці і стилі, а через революцію інтонації, що стала у співі-диханні незалежним мистецтвом-відображенням збагаченої психіки, було народження, що невдовзі завоювала увесь світ, нової музичної практики, душею якої була мелодія»²².

Звідси й висновок: «Музично-інтонаційне прагнення всіх цих процесів, як і в Італії, і в Англії, і на півночі Західної Європи, в музиці ледве чи не всіх прошарків населення було в основному одне: до мелодії, природної, як всяке здорове почуття, кероване людським диханням (ритм!) і легко схоплюваним свідомістю завдяки ясності своїх інтонацій і конструктивної врівноваженості»²³. І далі: «Перебудова розумової та емоційної «культури людини» бурхливої епохи Відродження привела до нової якості і строю інтонації, наситила їх силою і яскравістю небувалих життєвих відчуттів»²⁴.

Водночас епоха Відродження, на думку Сергія Скребкова, «породила незвичайне розмаїття жанрових типів багатоголосої пісенності — саме метрично визначеного співу, який являє собою немов би «синтез» розспівної декламації і танцювальної метричності»²⁵.

Нові принципи організації спостерігаються і в звуковисотній, і в часомірній сферах. На зміну середньовічній модальній системі з її постійною перемінністю приходить ладотональність як тенденція до об'єднання навколо одного центру. В ділянці ритму вільна нерегулярна метрика поступається часомірному розгортанню.

²⁰ Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*, с. 319.

²¹ Там само, с. 315.

²² Там само, с. 319.

²³ Там само, с. 317.

²⁴ Там само, с. 318–319.

²⁵ С. Скребков. *Художественные принципы музыкальных стилей*, с. 18.

Дослідники також відзначають виникнення в цей час музичних нормативів формотворення, незалежних від словесно-текстових структур. В результаті виникають композиційні побудови, що спираються на власне музичні закони розвитку. Найтиповішою композиційною структурною одиницею, на думку Сергія Скребкова, є варіантно-строфічна побудова²⁶. На повну силу починають проявлятися всі три структурні функції формотворення: на початку виділяється експозиційний розділ, за яким йде розвитковий і завершується форма заключною побудовою²⁷. Однак ці три структурні функції ще не є рівнозначними: провідне місце у формі належить експозиції, котра виділяється у самостійну побудову. Що ж стосується структур розвитку та завершення, то вони переважно складають єдину побудову, де переважає то функція розвитку, то завершення. Тож перед нами виступає типова старовинна двочастинна форма.

Нагадаємо, двочастинні форми тісно пов'язані насамперед з вокальною музикою, що зумовлене присутністю словесного тексту, який, як правило, не дає підстав для репризи. При класифікації музичних форм, як відзначає Юрій Холопов, в недалекому минулому, а за кордоном подекуди й тепер, виходили з родового поняття «пісенні форми», з чим пов'язували певний і чи не найдавніший принцип формотворення. І не випадково російський музикознавець, пропонуючи новий принцип класифікації музичних форм, повертається до «старої» термінології — «пісенні форми», що, на його думку, зближує найпростіші форми з родовими (жанровими) поняттями²⁸.

І, врешті, епоха Ренесансу вперше дозволяє ставити питання про музичну драматургію, де в межах всієї композиції самостійно функціонує повний комплекс музично-виразових засобів. Цілість музичного твору, його внутрішня єдність все більше зумовлюються законами суто музичного розвитку. Найпоширенішою формою цілого виступає цикл, єдність якого проявляється навіть у розосередженій формі музичного дійства — мессі, літургії.

«Поняття цикл у стосунку до мессі, — відзначає Сергій Скребков, — особливо ж в епоху Ренесансу, має дещо умовне значення, оскільки

²⁶ Там само, с. 61–62.

²⁷ Там само, с. 62–63.

²⁸ Ю. Холопов. Принцип классификации музыкальных форм // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*: Сборник статей. Москва: Музыка 1971, с. 84.

ки музичні номери (вірніше, ті епізоди, які супроводжуються музикою) були невіддільні від усієї театралізованої драматургії богослуження і не складали самостійної музичної форми»²⁹. «Однак, — продовжує далі автор, — та «розосереджена» форма має елементи музичної єдності цілого — вона намічає деякі віхи єдиної циклічної форми і, таким чином, знаходить в собі основні закони логіки музичного формотворення: рух музики у найзагальніших рисах від початкового викладу через розвиток до завершення»³⁰.

Природно, що докорінні зміни в музичному мистецтві, як зауважує Борис Асаф'єв, покликали до життя посилені пошуки в ділянці фіксації нової музики, що зумовило появу принципово іншої системи запису музичного тексту — лінійно-мензуральної нотації, яка прийшла на зміну невменній³¹.

Наші спостереження над стилістикою гімнографічних піснеспівів, що сформувалися і побутували в музичній практиці на українських землях у XVI–XVII ст., свідчать, що названі вище ренесансні новації в ділянці музично-виразових засобів і формотворення цілком виразно виявляються і в досліджуваній мистецькій культурі.

На жаль, вивчення давніх пластів української, білоруської та російської музики поки що не наблизилося до комплексного і всестороннього їх вивчення, і насамперед у плані вивчення закономірностей музично-історичної і стильової еволюції, в плані вивчення всього арсеналу мистецько-виразових засобів. Ситуація у цій ділянці близька до тієї, яку свого часу стосовно музичного фольклору змалював Борис Асаф'єв:

«У старовинній пісні визнавалася певна стильова єдність, але процеси її складання і розвитку, її стадіяльності, сенс жанровості, принципи майстерності і наявність майстерень мистецьких шкіл, колективних і особистих, — взагалі все історично стадіяльне в музиці усної традиції і природна «хода речей», що приводила до сучасних течій і стилів, — залишались за небагатьма винятками поза розумінням і поля бачення (вірніше, «поля слухання»)»³².

²⁹ С. Скребков. *Художественные принципы музыкальных стилей*, с. 107.

³⁰ Там само.

³¹ Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*, с. 312.

³² Б. Асаф'єв. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности // Б. Асаф'єв. *Избранные труды*, в пяти томах, т. 4. Москва 1955, с. 23.

В результаті такого становища іноді ще зустрічаються твердження, що власне музичні засоби виразовості і формотворення у досліджуваному мистецтві були розвинуті недостатньо й тому музична форма тут ніби-то повністю визначалася словесними структурами.

Наш матеріал не підтверджує цього і свідчить радше про зворотне: присутність високорозвинutih і самостійних у музичному сенсі компонентів формотворення. Це:

- 1) інтонаційний матеріал виразно мелодизований, наповнений пісненими і навіть танцювальними елементами;
- 2) у звуковисотній організації достатньо чітко увиразнюються ладо-функційні зв'язки, що іноді наближаються до тоніко-домінантових і тонального мислення;
- 3) у часовій організації виразно помітна рівномірна звукова пульсація, з'являється регулярність, що дозволяє говорити про присутність метрики;
- 4) у музичній формі з'являється диференціація структурних функцій: експозиції, розвитку та завершення;
- 5) композиційна будова цілого та його окремих частин виявляє, як правило, двочастинність, нерідко з елементами репризности;
- 6) драматургія цілого спирається на циклічні утворення, де певну роль відіграють тональні плани і тематизм.

Все це промовляє за високий рівень розвитку музичного мислення української гілки церковної монодії та присутність тут розвинutih мистецьких традицій і музичного професіоналізму.

Отож нашою метою є первинне виявлення, опис та оцінка самодостатніх музично-виразових і формотворчих засобів.

Декілька вступних зауважень про ракурси методів аналітичних спостережень. Музична форма є складним діалектичним процесом, зумовлений двома важливішими факторами: внутрішнім, процесуально-динамічним становленням-розвитком, і зовнішнім, «кристалічним» результатом розвитку, який укладається у певні композиційні схеми. «Музична форма та її компоненти, — пише Віктор Бобровський, — володіють двома нерозривно пов'язаними одне з одним факторами — функціональним і структурним. Під функціональним слід розуміти все те, що стосується сенсу, ролі, значення даного компоненту. Під структурним — те, що стосується його будови, зовнішніх рис»³³.

Функційний принцип музичної форми є провідним, а структурний — йому підпорядкований. Структурні норми форми, її зовнішні характеристики складаються як підсумок, як результат функціональних зв'язків. У той же час структурно-композиційні фактори можуть підпорядкувати собі процесуально-динамічний бік форми, активно впливати на останній, в чому проявляється складний діалектичний взаємозв'язок цих важливіших двох факторів музичної форми.

Оскільки наше дослідження присвячене проблемі музичного професіоналізму, то спостереження над професійною якістю цього матеріалу найдоцільніше зосередити на структурно-композиційних особливостях. Саме тут, як переконає нас практика аналізу досліджуваного матеріалу, музично-професійні якості виступають найвиразніше. Незважаючи на присутність слова, у досліджуваних піснеспівах дуже чітко увиразнюються струнки й самодостатні музично-композиційні структури.

Тож в центрі нашого аналітичного дослідження знаходяться структурно-композиційні особливості піснеспівів у комплексі з ладоінтонаційними, метро-ритмічними та формотворчими засобами.

І врешті ще одна заувага: цілком природньо, що гимнографічне півче мистецтво впродовж тривалого часу свого існування витворило власні професійно-технічні засоби. Це — гласова система, система поспівок, метод співу «на подобен», жанрові та формальні типи, виконавська техніка і таке інше. Та їх глибше розуміння, як за греко-візантійськими джерелами, так і слов'яноруськими, поки що не дало надійних і точних результатів. Тому наше дослідження обмежується музичним матеріалом у лінійному-мензуральному записі за українськими нотолінійними ірмологіонами, а головною метою є усвідомлення тих новітніх музичних технологій, які витворилися в добу Ренесансу.

Про вибір музично-ілюстративного матеріалу. У нашому дослідженні спираємося на стилістику найстабільнішого матеріалу, яким у досліджуваних пам'ятках є піснєпіви воскресного октоїха, серед яких своїми музично-мистецькими якостями виділяються догматики. Оскільки цей матеріал доволі стійкий у стильовому відношенні, аналітичні спостереження вибудовуються

³³ В. Бобровский. К вопросу о драматургии музыкальной формы // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сборник статей*. Москва: Музыка 1971, с. 27.

на матеріалі одного з найдавніших і типових рукописів — Львівського ірмологіону кінця XVI ст. Тож наші висновки поширюються як на все XVII ст. і значною мірою на XVIII, так і на «невидиме» XVI ст., а то й глибше. Для порівняння залучаються також дві стихири «Прийдіте людие» і «Тебе одіющагося світом» (з того ж таки Львівського ірмологіона). Це дозволяє констатувати високий рівень стабілізації півного професійного мистецтва, як в образному плані, так і на музично-технологічному рівні музичної форми.

2. СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВА І МУЗИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ МОНОДІЇ

Вивчення музично-поетичних жанрів доконче потребує розгляду музичного і словесного текстів, які спільно творять високу мистецьку цілість. Особливо ж необхідним такий аспект у дослідженнях гимнографічних жанрів, де слово було основним носієм богословської сутності церковних піснеспівів. Тож для глибшого усвідомлення музичної стилістики необхідно розглянути питання взаємодії слова та музики. Дослідження цього питання є плідотворним і для музикознавства, і для літературознавства, оскільки торкається матеріалу, що належить водночас різним видам мистецтва — музики і поезики слова.

Можливі типи співвідношення слова і музики (полишаючи численні градації) групуються навколо двох полюсів: або до певного словесного тексту музичні елементи привносять додаткову виразовість, або ж музичні засоби стають провідними у створенні мистецького образу. Іншими словами, в музично-поетичному творі найбільш полярними можуть бути два типи зв'язку «слово-музика»: 1) музичні елементи допомагають виявити додаткові грані образу й мистецької структури словесного тексту; 2) музичними засобами створюється самостійна композиція, яка за багатьма показниками є фактично незалежною від словесного тексту — байдуже, чи ця інтерпретація впливає з образно-композиційних передумов слова, чи така залежність взагалі не виявляється.

Дотепер ще не проводилося в усій повноті дослідження зв'язку слово-музика на матеріалі церковної монодії як в цілому, так і в її розмаїтих стильових розгалуженнях. А між тим у музикознавчій літературі ще зустрічаються висновки про нібито повну тут залежність музики від словесного тексту, які неправомірно подаються як одна з головних її стильових рис.

На основі наших спостережень над українськими ірмологіонами XVI–XVII ст. можна з достатньою певністю стверджувати, що церковна монодія в її різноманітних стильових проявах відзначається різними типами співвідношень слово-музика, навіть якщо оминуть внутрішній поділ на жанрові підвиди празничного,

воскресного чи буденного репертуару, тобто «концертні» чи речитативні зразки. Для цих піснеспівів не лише не чужі розвинуті форми музично-текстової композиції, ба більше — для них досить виразним є самодостатнє музичне формотворення, аж до зразків, коли відбувається ламання структури словесного тексту задля створення досконалої музичної форми.

Проаналізуємо деякі типові зразки церковної монодії за українськими ірмологіонами у контексті співвідношення слово-музика.

У музичному мистецтві як мистецтві часовому рівномірність є одним з важливіших чинників творення форми. Переважно виділяють три рівні ритмічної організації вокальних творів: ритм музичний, музично-текстовий і ритм цілісної композиції.

Міцно зорганізований музичний ритм чітко проявляється у малих масштабах, де спостерігається періодичність, регулярність; наше тактування сприяє глибшому увиразненню цієї періодичності. Можна з певністю говорити про присутність тут метрики, тобто рівномірно організованих ритмічних груп*:

глас 1	<p>Все - ми - ре - ну - ю сла - ву</p>
глас 2	<p>Пре-и - де сѣ - нь</p>
глас 3	<p>Ка - ко не ди - ви - мѣ сѧ</p>
глас 4	<p>И - же те-бе ра - ди бо-го - о-те - цѣ</p>
глас 5	<p>Во чер - ме-не - мѣ мо-ри</p>

* У нотних прикладах словесний текст передаємо сучасною українською абеткою з включенням окремих літер церковнослов'янської мови — ы, ъ, ѣ; надрядкові літери і паєрки опущені, слова під титлами залишаємо без змін, але самі титла опускаємо; великі літери у власних назвах лише у випадках, якщо вони є в самих рукописах (зазвичай це буває рідко, особливо у давніших пам'ятках); не виставляємо синтаксичні знаки, бо в наших рукописах їх вживання не має чітких норм, за винятком окремих випадків, які сигналізуватимуть музично-синтаксичний поділ. Опускаємо також придихові знаки і акценти.

> > > >

○ ≡ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ≡ ○ ○
 Все-ми - ре-ну-ю сла - ву о- то че- ло - в'я-кь
 ○ ○ ○ ○ ≡ ≡ ○ ○ ○ ○ ≡ ≡ ≡
 про-зя-б'є-шу-ю и вла-ды-ку рож- дей- шу - ю
 ○ ≡ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ≡ ≡ ≡
 не- бес - ну- ю две-р'є во-спо-и- мо ма- ри-ю де - ви - цю
 ○ ○ ○ ○ ≡ ○ ≡ ≡ ○ ○ ○ ○ ≡ ○ ○ ≡ ≡ ≡
 бес-пло-те-ны-и-мо п'є-снь и в'є-р'є-ны-мо у- до- бре - ны - є
 ○ ≡ ○ ≡ ≡ ○ ○ ○ ○ ≡ ○ ○ ○ ○ ≡ ≡
 та бо я - ви - ся не- бо и цер-кви бо-же-ствен-на-я, -я

*Приклад 2. Метрична будова
першої строфи догматика 1 гласу
(МВ 50, арк. 1–1 зв.)*

Тут помітна своєрідна метрична будова з рівномірними акцентними співвідношеннями («метричний куплет»). Тож можемо цілком ствердно говорити про самостійний і незалежний від словесних структур рух, а також про підпорядкування словесного тексту музично-метричній організації, що особливо увиразнюється при порівнянні музично-ритмічних акцентів і словесно-текстових, де добре видно неспівпадіння акцентів і цезур.

Самостійність ритмічного розгортання на найвищому рівні — ритм композиції — також проявляється у певних типах і схемах музичного порядку, але про це дещо пізніше.

Аналіз звуковисотного рівня наших піснеспівів також підтверджує викладені вище міркування. Існує думка, ніби-то у церковній монодії ладові побудови тісно пов'язані зі словесно-текстовою структурою і повністю визначаються акцентною логікою слова. Наші приклади засвідчують радше про зворотне: розвиток звуковисотного рівня є незалежним від словесних структур, де лад дуже тісно пов'язаний з музичним ритмом і музичною композицією. Ось типовий приклад:

i Все - мп- ре- ну- ю сла - ву о - то че - ло - вк - ь
 про - зя - бь - шу - ю и вла - ды - ку рож - деф - шу - ю

m не - бес - сну - ю две - рь во - сто - и - мо ма - ри - ю де - ви - цю
 бес - плю - те - ны - и - мо пф - сь и вк - рь - ны - мо у - до - бре - ни - с

та бо я - ви - ся не - бо и цер - кви бо - же - ствен - на - ъ я

Приклад 3. Композиція
 першої строфи догматика 1 гласу
 (МВ 50, арк. 1–1 зв.)

У малих масштабах періодична акцентуація музичного ритму, його мірність і регулярність постійно утримують звуковисотний рівень на одному домінуючому звуці «е», функційно тісно пов'язаному зі звуком «а». Тож ритм дуже добре увиразнює головні функціональні зв'язки ладу — тоніко-домінантові. Зміна акцентуації (поява дводольності) супроводжується і ладовою переміною. В результаті виникає тісний зв'язок музично-ритмічної та ладової акцентності, що створює міцні передумови для побудови композиції цілого та окремих його складових і саме на музичній основі. Це свідчить про безумовну самодостатність музичного розгортання, його незалежність від словесно-текстових структур та про тісну взаємопов'язаність музичного ритму і ладової організації.

У ще більшому плані роль звуковисотної організації зростає — єдність, цілість композиції твориться саме на цій основі.

Продовжуючи ілюстрацію на тому ж прикладі 3, звернімо увагу на розгортання звуковисотного рівня у початковій побудові догматика 1 гласу. Вище нами вже відзначалося, що ця побудова на основі єдиної метричної структури складає п'ять «куплетів». Та розгортання звуковисотної складової показує, що вся ця побудова володіє значно ширшою лінією розвитку, увиразнюючи логіко-структурну диференціацію «куплетів» — 2+2+1, з тенденцією до розв'язання нестійкості перших двох пар «куплетів» (субдомінанта «d») в тонічну функцію останнього «куплету» (тоніка «а»). Твориться побудова вищого порядку на основі звуковисотної організації з чітким увиразненням логіки ладо-функційних зв'язків.

І, врешті, на рівні композиції цілого теж помітна самодостатність музичного розвитку і кристалізація певних музичних структур. Найтиповішою є двочастинна побудова, яка спостерігається у структурі стишків (*приклад 3*), у їх поєднанні у більші побудови (там само), у цілісній композиції піснеспіву (*приклад 4*). Причому, ця тенденція до творення двочастинної періодичності спостерігається практично в усіх проаналізованих нами піснеспівах (на що звертатимемо увагу у наших подальших спостереженнях).

Таким чином, і в ділянці композиції бачимо цілком самостійний музичний розвиток, що спирається на єдність таких важливіших факторів музичної форми як звуковисотна організація, ритмічна і композиційна.

Важливим свідченням самодостатності музичного мислення у досліджуваній церковній монодії є суттєва диференціація рівнів музичної організації в окремих музично-стильових відгалуженнях, яким, зокрема, є болгарський напів. Особливо виразно це проявляється при порівнянні напівів на один і той сам текст (*приклад 5*).

Порівнюючи композиційну будову догматика 1 гласу болгарського й українського варіантів, легко зауважити як по-різному відбувається музичне членування одного й того ж тексту. В композиції болгарського напіву чітко увиразнюється строфічна (куплетна) форма, тоді як український мелодичний варіант творить значно складніші побудови (див. *приклад 4*), що пов'язано, мабуть, з різними національно зорієнтованими системами музичного мислення.

Аналіз ритмічного рівня засвідчує, що у болгарському напіві на нижчому рівні помітна постійна метрична зміна дво- і тридольности. Однак про якусь залежність цієї перемінности від словесно-текстового ритму говорити не доводиться. Витоки цього принципу — в самій природі національного музичного мислення³⁵. Іншою тут є і структура звуковисотного рівня — терцові співвідношення між окремими ладовими опорами, що також пояснюється специфікою народної болгарської музики³⁶. Звідси, природньо, і різні структурно-композиційні побудови.

³⁵ В. Крыстев. *Очерки по истории болгарской музыки*. Москва 1973, с. 15–16 і далі.

³⁶ А. Юсфин. О функциональной организации в народной музыке // *Советская музыка* (1973/3) 89.

ре- ми- ре- ну- ю сла- ву о- то че- ло- вк- ь про- за- бь- шу- ю и вна- ды- ку рож- дей- шу- ю
 не- бес- сну- ю две- рь во- спо- и- мо ма- ри- ю де- ви- цу бес- пло- те- ны- и- мо пф- снь и вк- рь- ны- мо у- до- бре- ни- е
 та бо я- - - ви- ся не- бо и цер- кви бо- же- ствен- на- я,
 та пре- гряж- де- ни- є враж- ша раз- дру- ши- вь- ша мир во- ве- - - де а ца- рств- и- е о- то- - - вер- - зе
 го- я у- бо и- му- ще вк- рь у- твер- же- - - ни- - - є
 по- бор- ни- ка и- мв- - - ми из не- я рож- дей- ша- го- - - ся гос- по- - - да
 дер- за- и- те у- бо дер- зай- - те лю- ди- є бо- жи- и- бо тот по- бс- ди- - ть вра- ги я- ко че- ло- вк- ко- лю- бе- нь.

Приклад 4. Цілісна композиційна структура догмастика І гласу (МВ 50, арк. 1–2)

Всесмир - ну - ю спл ву от чло - ве - ку рож - дей - шу - ю,
и вла - ды - ку рож - дей - шу - ю,
не - бес - ну - ю двер во - спо - ем ма - рі - ю дк - ви - цю
без - плот - ным пкн а вкр - ным у - до - бре - ні - є
та бо я - ви - ся не - бо и церк - ви бо - жес - тва
та пре - грж - де - ні - є вряж - ды рож - дув - шив - ши - я
сми - ре - ні - є во - ве - дес, а цар - стві - є от - вер - зе
та бо и - му - ши вк - ры у - твер - же - ні - є
по - бор - ни - ка и - ма - мы из не - я рож - дей - ша - го - ся го - спо - да
дср - за - йт - те у - бо дср - зай - те ло - ді - є бо - жі - и
и - бо той по - бк - дит вра - ги я - ко чло - вк - ко - ло - бк, да

Приклад 5. Композиційна структура догматика 1 гласу болгарського нашіву
(ЛПМ, Рук 103, арк. 15 зв. – 16)

Показовими є порівняння поділу словесного тексту цього ж догматика за українським, болгарським і грецьким напівами:

український напів

Всемирену славу ото чловѣкъ прозябшую и владикү рожейшую
небесную дверь воспоимо марию девицу бесплотнымим пѣснь и
вѣрнымо удобрение
та бо явися небо и церкви божественная, -я
та преграждение враждша раздрушивъша мир воведѣ а царствие отоверзе
тоя убо имущѣ вѣрѣ утверждение поборника имами из нея рожейшагося
господа
держайте убо держайте людие божии ибо тот победить враги яко
чловѣколюбецъ.

болгарський напів

Всемирную славу от чловек прозябшую и владыку рожейшую
небесную двер воспоем марию дѣвицу безплотным пѣснь а вѣрным
удобрение
та бо явися небо и церкви божества та преграждение вражди
раздрушившия
смирение воведѣ, а царствие отверзе та бо имущи вѣры утверждение
поборника имами из нея рожейшагося господа держайте убо держайте
людие божии
ибо той побѣдит враги яко чловѣколюбецъ.

грецько-слов'янський напів

Всемирную славу	Съмирение въведе
От чловек прозябшую	А царствие отъверзе
И владыку рожъшую	Ту убо имущѣ
Небесную дверь воспоим Марию девицу	Вере утверждение
бесплотными песнь	Поборника имами
И верными удобрение	Из неа рождшагося господа
Та бо явися	Держайте убо
Небо и церкви божественна	Держайте людие божии
Та преграждение	Ибо той победить враги
Вражды разрушивши	Яко чловеколюбецъ.

Приклад 6. Композиційна будова догматика 1 гласу за різними напівами
(МВ 50, арк. 1–2; ЛІМ, Рук 103, арк. 15 зв.–16;
Успенский. Древнерусское, с. 101–102)

Різне членування одного й того ж тексту є результатом різного музично-композиційного прочитання, де кожна з трьох музично-стилістичних систем, виходячи з власних музичних принципів, по-різному «читають» один і той сам словесний текст.

Ці приклади також засвідчують самодостатній музичний розвиток, незалежний від структури слова. Тож теза про самостійність музичних композицій і музичних засобів виразу у церковній монодії знаходить підтвердження і за різними музично-стильовими розгалуженнями.

І все ж не можна повністю заперечувати роль словесно-текстових структур у церковній монодії, бо все ж таки це мистецтво музично-поетичне. Найвиразніше цей зв'язок виявляється у співпадінні загальних, «генеральних» цезур, походження яких безумовно словесно-текстове (*приклад 7*).

Однак у музичній композиції і словесно-текстовій структурі ці загальні можливості реалізуються по-різному: у першому випадку задля створення двочастинної музичної форми, у другому — вжитий прийом так званого біблійного паралелізму. Та в цілому все ж перевага надається музичній логіці, яка за певних умов узгоджується з словесно-текстовою.

Варто зауважити, що й у російському знаменному розпіві такі відомі дослідники як Ніколай Успенський та Максим Бражніков також відзначають достатньо самостійні музичні форми розгортання. Так, Н. Успенський, підкреслюючи залежність музично-виразових і формотворчих засобів від словесної основи (головно у давніших часах), вказує на досить високий розвиток почуття музичного мислення новгородської професійно-півчої школи XVI ст. Тут, зокрема, помітним є «більш свобідне відношення новгородських майстрів до інтонаційного фонду церковного співу», «прагнення до конструктивної стрункості», наявність «більш високої професійної культури і техніки письма», що проявляється «у відчутті єдності ладу, використанні модуляцій як фактора формотворення, у продуманому розподілі кантилени і псалмодії, рухливому проведенні псалмодійних епізодів»³⁷.

До аналогічних висновків приходять і М. Бражніков. Підсумовуючи тезу про композиційні особливості стихир Федора Крестьянина, відзначає, що їх внутрішня будова «не визначалася повністю рядками тексту, і найважливішим залишається їх музичний зміст [...]. При цьому трапляються випадки неспівпадіння закінчень їх рядків і мелодичних закінчень»³⁸.

³⁷ Там само, с. 197–198.

³⁸ М. Бражніков. *Древнерусская теория музыки*. Ленинград 1972, с. 146–147.

Во чер-ме-не - мь мо-ри бра-ку не ис-ку-си-мы - я не - вѣ - сты о-браз на-пи - ся - ся древ - ле
 та - мо мой - се - и раз - де-ли - те - ль во - дѣ
 зѣжд га - ври - [и] - ль слу - жи - те - ль чу - - де - си
 то-гда глу - би - ну не мокр-но ше-сь - тво-ва - вь и - зра - и ль
 ны - - - нѣ - же хрис - та ро - ди без сѣ - ме - ни дѣ - ва - я
 мо - - - ре по про-ше - стви - и из-ра - и - ле - вѣ пре-бы - сть не - про - хо - ль - но
 не-по - - - роч - на - я же по ро - же - ствѣ ем - ма - нѣ - и - ле - вѣ пре-бы - сть не - тлѣ не - но
 свѣт пре-жде свѣт - - - - - и - - -
 я-вде вь - - - ся я - ко че - ло - вѣ - къ бо - - - - - же по - - - - - ми - лу - и на - сѣ.

Приклад 7. Цілісна композиційна структура догматика 5 гласу
 (МВ 50, арк. 30 зв. –31 зв.)

Така самостійність музичного мислення досліджуваного матеріалу дозволяє зосередити наші аналітичні спостереження над стилістикою гимнографічних піснеспівів як специфічних і самодостатніх засобів музичної виразності і формотворення.

3. ПРО МЕЛОДИКУ І РИТМІКУ

Вокальна природа піснеспівів церковної монодії зумовила їх мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності. А це свідчить про високий артистизм музичного мислення:

а) 

б) 

Приклад 8. а) догматик, глас 8, уривок, б) богородичен, глас 1, уривок
(МВ 50, арк. 51 зв.-52; арк. 2)

Доволі часто трапляються стрибки — переважно у межах кварта і квінти, що динамізує і підсилює виразовість мелодичної лінії:



Приклад 9. Догматик, глас 1, уривок
(МВ 50, арк. 1 зв.-2)

(див. також приклад 18). Іноді бачимо стрибки й на ширші інтервали — сексту, септиму, октаву; переважно на перетині мелодичних фраз чи речень:

а) 

б) 

в) 

Приклад 10: а) богородичен, глас 1, уривок; б) богородичен, глас 4, уривок;
в) стихира у Вел. п'ятницю *Тебе одіючагося*, уривок
(МВ 50, арк. 2, 24, 196)

Особливо виразно і чітко мелодичний розвиток структурується у кадансах:

а)

б)

в)

г)

- Приклад 11: а) догматик, глас 3, уривок;
 б) догматик, глас 1, уривок; в) стихира
 на Зшестя Св. Духа *Прийдіте людие*, уривок;
 г) стихира у Велику П'ятницю *Тебе одіюцагося*, уривок
 (МВ 50, арк. 15 зв., 1 зв., 227, 195 зв.)

Наведені приклади свідчать також про віртуозне володіння вокальним мистецтвом.

Головне навантаження виразовості мелодичної лінії припадає на звуковисотність і ритміку. В ритміці передовсім треба відзначити регулярність, що вносить рівномірність і періодичність мелодичного руху:

а)

б)

- Приклад 12: а) догматик, глас 4, уривок;
 б) догматик, глас 4, уривок (МВ 50, арк. 22 зв., 23)

нерідко з повторенням мотивів:

а)



Приклад 13: а) догматик, глас 1, уривок;
б) догматик, глас 8, уривок (МВ 50, арк. 1 зв., 52)

Відзначимо і присутність різноманітних «класичних» масштабно-тематичних структур — підсумовування в каденційних побудовах і дроблення у розвиткових³⁹:



Приклад 14. Стихира на Зшестя Св. Духа *Прийдіте людие,*
уривок (МВ 50, арк. 226–228)

Ритмічна регулярність нерідко виявляє певні народно-жанрові витоки — наприклад, танцювальність:



Приклад 15. Стихира на Зшестя Св. Духа *Прийдіте людие,*
уривок (МВ 50, арк. 226–226 зв.)

що відзначав ще Сергій Скребков⁴⁰.

Цікаво, що така «танцювальність» ритміки в основному зберігається і в пізніших зразках XVIII ст., коли церковна монодія переживає стабілізацію і певне спрощення мелодичного розвитку, що засвідчують перші видання ірмологіонів⁴¹.

Тож бачимо, що в організації часового розгортання провідну роль відіграє метрика.

Нерідко трапляються цілком нормативні «ритмічні квадрати» (див. приклади 11, 13, 15), поряд з якими помітною є перемінність метрики — переважно дво- і тридольної, що творить метрику вищого порядку — п'ятидольність:

³⁹ Див. також: Ю. Ясиновський. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // *Українське музикознавство*, вип. 10. Київ 1975, с. 133–134.

⁴⁰ С. Скребков. *Русская хоровая музыка*, с. 32–34.

⁴¹ Ю. Ясиновський. Перші східнослов'янські нотні видання (до 400-річчя книгодрукування на Україні) // *Українське музикознавство*, вип. 9. Київ 1974, с. 49–51.



Приклад 16. Догматик, глас 3, уривки (МВ 50, арк. 15 зв.)

Цікаво, що такі ж метро-ритмічні особливості яскраво увиразнюються і в народній пісенності.

Важливо відзначити, що регулярність не нівелює складніші ритмічні малюнки (наприклад, синкопи, дроблення сильної доли та ін.), а навпаки — всіляко їх підкреслює й увиразнює:



с прес – слав-ним гла-сом

(таку ж синкопу бачимо і в інших рукописах і виданнях, зокрема, у виданні 1709 р., арк. 38 зв.);



є- сть - - -

сѣ- ни - - -

(тобто двічі повторена поспівка має таку ж просодію)



фос су ки- ри - є



гла- го [-ла-ше]



бо- я- зни- ю

(очевидно, тут мали б бути дві шіснадцятки)

Приклад 17: а) ірмос 2-го канону на Богоявлення, глас 2, пісня 6, уривок;

б) світільний на Різдво Христове, уривок; в) кондак грецького напіву на Богоявлення *О Пефани симерон*, уривок; г) стихира у Вел. П'ятницю

Тебе одіюцагося, уривок; г) подобен, глас 2, уривок

(МВ 50, арк. 85, 79 зв., 129, 196, 231зв.)

У звуковисотній організації хоч загалом переважає ладова перемінність у межах квартового звукоряду, достатньо виразно прослідковується диференціяція опорних тонів, тож можна говорити про їх функціональну визначеність. Дуже цікавим у цьому відношенні є наступний і досить поширений мелодичний зворот:

а) 

но бо - го - ро - ди - цу

б) 

кто те - бе не - бла - жи - - - - - ть

в) 

я та пре - гра - жь - де - ни - е

Приклад 18: а) догматик, глас 3, уривок;

б) догматик, глас 6, уривок; в) догматик, глас 1, уривок

(МВ 50, арк. 16, 37, 1 зв.)

де спостерігається тоніко-домінантові співвідношення. Нагадаємо, що аналогічний інтонаційний комплекс — рух до квінти ладу стрибком від тоніки з наступним оспівуванням квінтово-домінантової опори — є типовим для музичного фольклору. Сергій Скребков вбачає тут прямі аналогії з українськими думами⁴². Наступний приклад є варіантом попереднього типу функційного розвитку:



у - вы мнѣ ка - ко

Приклад 19. Степенні, антифон, глас 6, уривок

(МВ 50, арк. 42 зв.)

А цей приклад свідчить про вплив на мелодику інструментальних елементів мислення:



е - си гла - вы зми - е - мь

Приклад 20. Стихира на Богоявлення Преклонил еси главу,

глас 2, уривок (МВ 50, арк. 81)

⁴² С. Скребков. *Русская хоровая музыка*, с. 34.

з використанням типових інтонацій інструментальних каденційних зворотів. Тут виокремлюється тритоновна інтонація «сі-фа», а також підкреслюється ввідний тон (див. *приклад 11г*), що свідчить про схильність до функційної ясности каденції і навіть про певне акордово-гармонічне відчуття основних функцій в їх мелодичному розгортанні.

4. ПРО ДЕЯКІ РИСИ ФОРМОТВОРЕННЯ

Важливою передумовою існування формотворення на власне музичній основі є членування тематичного матеріалу. Специфіка досліджуваної музики полягає у відсутності таких зовнішніх ознак членування як тактова риска, павза, ліга, що утруднює розуміння музичного тексту. Все ж їх відсутність ще не свідчить про слабе членування музичної складової. Варто тут нагадати думку Віктора Цуккермана, що «ні тактові риси, ні павзи, ні ліги не можуть розглядатися як спеціальні й універсальні знаки членування»⁴³.

Найпомітнішими у членуванні наших піснеспівів є ритмічні зупинки, які більш-менш часто повторюючись, надають тематичному матеріалу постійну розрядку (див. приклади 12, 13). Роль цих зупинок дуже велика — виникає постійна пульсація «музичного потоку». Проте це ще не рівномірний рух. «Це значить, — пише В. Цуккерман, — що в самому принципі ритмічних зупинок ще не захована необхідність чергування побудови»⁴⁴, оскільки членування повинно організовувати музичну форму, що досягається засобами регулярного, періодичного розгортання.

Аналіз мелодичного матеріалу ірмологіонів, зокрема догматиків, свідчить, що тут досить виразно спостерігається принцип повторності мелодико-ритмічних побудов. Це промовляє за велику внутрішню зорганізованість побудов, про їх пружність і метро-ритмічну впорядкованість, а в кінцевому результаті — про тематичну концентрованість. «Рівномірний метр і періодичність, — відзначає Лев Мазель, — представляють собою, таким чином, елементарний вияв кристалічної, архітектонічної складової музики як часового мистецтва»⁴⁵.

Ці особливості музичного формотворення дуже виразно проявляються у догматиках, зокрема 3, 7 і 1 гласів. Докладніше розглянемо композицію «малого плану» догматика 3 гласу⁴⁶ (приклад 21).

⁴³ А. Мазель, В. Цуккерман. *Анализ музыкальных произведений*. Москва 1967, с. 345.

⁴⁴ Там само, с. 350.

⁴⁵ Там само, с. 476.

⁴⁶ Для кращого сприйняття музичного тексту увесь догматик розписано

Ка - не ди - ви - м'я ся бо - го - муж - но - му ти рож - де - ству пре - чи - ста - я

ис - ку - ше - ни - я бо му - же - ска не при - см - ши все - не - по - ро - че - на - я

ро - ди - ла є - си без о - ть - ца сы - на пло - ти - ю

и - же пре - же - де - в'я - го рож - де - на - го о - ть, [о] - ть - ца без ма - те - ре

ни - ка - ко - - - - - же пре - тер - п'я - вь - ша из - м'я - не - ни - я ли см'я - ше - ни - я ли раз - д'я - ле - ни - я

но ко о - ко єм с'я - цю - тво - ству ця - ло со - хра - нь - нь - це то - го мо - ли спа - сти

ду - ша пра - во - в'я - но

бо - го - ро - ди - цю та ис - по - в'я - да - ю - ши.

Приклад 21. Цілісна композиційна структура догматика 3 гласу (МВ 50, арк. 15 зв.–16)

Увесь догматик побудований на попарному періодичному повторенні схожих ритмічних мотивів, генетично пов'язаних з початковим мотивом-тезою:



Приклад 22. Догматик, глас 3, уривок (МВ 50, арк. 15 зв.)

Зауважимо, що цей ритмічний мотив дуже часто зустрічається в народних танцювальних мелодіях:



Приклад 23: а) народні танки Кучерява Катерина, Гриць мене полюбив, Полька (Укр. нар. танці, с. 91, 120, 79); б) народна пісня Ой у полі садочок (Квітка. Укр. нар. мелодії, с. 1, № 1)

Суть ритмічного розвитку полягає у наступному: від початкового мотиву-тези у чотиридольному викладі (приклад 22) через ритмічні перетворення шляхом накладання, дроблення і підсумовування:



Приклад 24. Догматик, глас 3, уривок (МВ 50, арк. 15 зв.)

що суттєво динамізує музичний розвиток. Поступово мотив розростається в п'ятидольний:



за його структурною організацією; ритм записано чотирикратно зменшеними тривалостями.



Приклад 25: а), б), в) догматик, глас 3, уривок (МВ 50, арк. 15 зв.)

і шестидольний:



Приклад 26. Догматик, глас 3, уривок (МВ 50, арк. 15 зв.)

При цьому зберігається попарне поєднання ритмічних мотивів, які свідчать про симетрію танцювального походження. Ці похідні ритмічні мотиви мають прямі аналогії з народно-пісненими і танцювальними мелодіями:



Приклад 27: а) народна пісня *Куй собі, ковалю* (Квітка. *Избранные труды*, т. 2, с. 123); б) народна пісня *Горобчику* (Квітка. *Укр. нар. мелодії*, с. 9, № 35, приспів); в) народний танок *Кривий танець* (*Укр. нар. танці*, с. 9)

Мелодичний малюнок у повторних ритмічних мотивах, як правило, майже не змінюється, а іноді виникають структури, близькі до зразка «питання-відповідь» (початковий мотив-теза).

Таким чином, виникає періодичність «малого плану». Проте цього недостатньо для побудови міцної композиції більшого плану. На вищому рівні музичної форми проявляється дуже цікава закономірність, що свідчить про появу структурних функцій формотворення. Окремі метро-ритмічні мотиви не лише повторюються, а позначені певною логікою розгортання. Процесуаль-

но-динамічний бік форми формується за відомою тріадою $i:m:t$ і знаходить своє втілення у логічно завершених побудовах.

Початковий розділ догматика 3 гласу (А) має спокійний, врівноважений характер і складає експозицію, де виникає основний ритмічний мотив.

Цікавою є внутрішня будова цього розділу, що має двоїстий характер; з боку архітектоники тут дві побудови **а** і **в**, причому, спостерігається тотожність часових рівнів — **а=в**. Але з процесуально-динамічного боку виокремлюються розділи: експозиція (зелений колір), розгортання (червона штриховка) і завершення (синій). Та саме розгортання тут ще не є достатнім і тому не має самостійного структурного оформлення, «ховаючись» почасти в середині експозиційного розділу, почасти у завершальному. Таким чином, розгортання тут виступає швидше як потенція, яка реалізується у наступному розділі В. Зауважимо також, що ми свідомо не звертаємо увагу на звуковисотну організацію, хоча зрозуміло, що ладоінтонаційний розвиток також відіграє важливу роль у розвитку форми. Але в цьому випадку нас більше цікавить ідея ритмічної сутності форми як провідної у композиційній будові цього догматика.

У розвитковому розділі (**В** і **С** чи **В₁** і **В₂**) ритмічний мотив збільшується до п'яти- і шестидольних. Причому, розвиток має дві фази, які укладаються в достатньо самостійні структури. Перша фаза вибудовується на матеріалі кінцівки побудови **а** з експозиції (п'ятидольний мотив), друга — на початковому матеріалі в (шестидольний мотив); у третій — репризній — почергово звучить мотив-теза з експозиції та її варіанти.

Завершує догматик кода, в якій переважають елементи експозиції та завершення — **i:t**.

Цікавою є цілісна композиційна побудова цього піснеспіву. Легко зауважити, що увесь догматик складає багатократне повторення (6 разів, з більшими чи меншими змінами) початкової побудови; по-суті, це тема. Таку форму Сергій Скребков визначає як «варіантно-строфічну»⁴⁷.

У нашому випадку чітко проглядається диференціація цих побудов-строф — експозиція, розвиток і реприза. Причому, всі вони укладаються в самостійні і завершені структури. В результаті виникає аналогія до тричастинної репризної форми. Особливістю цієї форми є те, що кожна з двох частин завершує одна й та ж побудова **в**, виявляючи тенденцію до рондальності. Схематично це виглядає так:

⁴⁷ С. Скребков. *Художественные принципы музыкальных стилей*, с. 61–62.

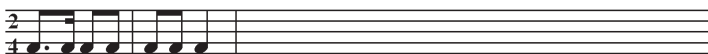
1	A	—	R
2	B	—	CR ()чи $B_{1R} + B_{2R}$
3	ABC	—	R
	Кода		

З точки зору тематизму в першій частині формується тема, у другій вона розвивається, а в третій виникає реприза (відновлення теми) з кодою-завершенням. Тобто, тут послідовно і на всіх рівнях реалізується ідея суто музичного сотворення форми, в результаті чого виникає цілісна й достатньо самостійна з музичного боку композиція.

Дещо по-іншому періодичність проявляється у догматиках 7 і 1 гласів. В основі композиції догматика 7 гласу також лежить «ідея» ритмічного розгортання, причому початковий мотив-теза тотожний початковому мотиву догматика 3 гласу (приклад 28).

Близькими є і прийоми ритмічного розвитку — подолання чотиридольности тридольними мотивами. Та якщо у 3 гласі це відбувається шляхом розширення початкового мотиву до п'яти- і шестидольности, то тут навпаки — бачимо його стиснення. Цей ритмічний мотив також має прямі аналогії в народній музиці:

Виникає періодичність складнішої структури: 4+4+2+3+3+2+2+2;



Приклад 29. Нар. танок *Косарі* (Укр. нар. танці, с. 128)

зрештою, тут також можливі укрупнення — 4+4+5+5+4.

Іншою особливістю є відсутність початкового мотиву в репризі, тож періодичність ширшого плану наближається до варіантно-строфічної форми. Причому тотожність «куплетів»-строф виникає тут не стільки на ритмічній основі, скільки на інтонаційній.

Подібна чітка періодичність на ритмічній основі виникає і в початковій побудові догматика 1 гласу:



Приклад 30. Догматик, глас 1, уривок (МВ 50, арк. 1)

Ма - ти у - бо по - зна - ся на - че є - сте - ства бо - го - ро - ды - це
 пре - бы - сть же дѣ - во - - ю на - че сло - ва и ра - зу - ма
 чу - де - си ро - же - ства тво - є - го ска - за - ти я - зи - къ не мо - же - ть
 пре - сла - вь - ну у - бо су - - шу за - ча - ти - ю чис - та - я
 не - по - сти - жи - на є - сть о - - - бра - зь рож - де - ны - я
 и - дѣ - же бо хо - ше - ть бо - гь по - бѣ - жда - є - ть - ся є - сте - ства чи нь
 тѣм же тя во - си ма - тер бо - - - жи - ю свѣ - ду - ше
 мо - лим - ти ся при - леж - - - но мо - ли спас - ти ся ду - ша - мь на - ши - мь.

Приклад 28. Цілісна композиційна структура догматика 7 гласу (МВ 50, арк. 44 зв. -45)

б та - ко и дѣ - во - ю ро - ди - ла є - сть
 б1 и дѣ - во - ю пре - бы - сть
 б2 вмѣ - сто стол - па о - гне - на - го
 а пра - вед - но є
 а1 во - си - я сол - нь - це
 с вмѣ - сто Мо - и - се - я
 с1 Хри - сто - сь во - спа - се - ни - є ду - ша - мь на - ши - мь.

Приклад 32. Цілісна композиція догматика 2 гласу
(МВ, 50, арк. 8 зв.-9)

І хоча обидві вони мінорного нахилу, все ж перша примітна фригійським ладовим відтінком і вирізняється «темнішою» барвою, тоді як друга, еолійська, вносить просвітлення, що творить виразний ладовий контраст. Напруга зростає завдяки секундовому співвідношенню цих ланок, протилежним напрямом інтонаційного розгортання (перша вниз, а друга вверх); поступово напруга зростає через появу загостреної тритонові інтонації **в-є** (правда, на відстані).

У свою чергу початкова ланка **а** також складається з двох взаємно протилежних елементів **α** і **β**, де перший наділений функцією «зачала», а другий — розвитковою. На початковому етапі вони складають першу фригійську ладову ланку. Звертає на себе увагу майже тотожна часова симетрія цих двох елементів (7 + 6 долей), що створює первинні періодичні структури. Варто відзначити також яскраву й випуклу інтонаційну характерність цих елементів — «темну», «похмуру» першого, і «світлу» мажорну терцію другого, що складає основу розвитку всієї композиції.

Подальший розвиток відбувається шляхом почергового розспівування цих двох початкових ладоінтонаційних елементів. Причому, повністю зберігається часова симетрія — кожний

елемент розростається вдвоє, що творить періодичність вищого рівня (13 + 13). Завершується перша велика побудова **A** невеличким закінченням **c**. Тож на основі ладоінтонаційного розвитку виникає дуже струнка й міцна побудова, у якій реалізується класична тріада музичної форми — **i:m:t**.

У поступовому розвитку збільшується вага другої ладової ланки **g-c**, в результаті чого емоційна барва світлішає, що приводить врешті до натурального мажору (фа-мажорна тоніка). Водночас добре видно, що розвиток звуковисотного рівня також тісно пов'язаний з часовою симетрією, завдяки чому виникає періодичність ладоінтонаційних структур, що творить міцну основу композиційної цілоти.

Наступною фазою розвитку є власне «разробка»; однак вся ця побудова (**B**) має дещо суперечливий характер. З одного боку, ладофункційного, — це «разробка», де утверджується фа-мажорна «тоніка»; а з іншого, ладоінтонаційного, — заключна побудова цього розділу є тематичною репризою.

Врешті третя фаза (**C**) виявляє своєрідну ладофункційну репризу, де відбувається повернення до ладотональності першої частини. Цікаво тут вибудовано загальний композиційний план: фактично перед нами виступає старовинна двочастинна форма. Про це свідчить:

- 1) присутність у першій частині (**A**) особливої побудови, яку Лев Мазель визначає як період розгортання (*развертывания*)⁴⁹, де за початковим ядром теми **a** йде триваліший розвиток, що приводить до каденції в побічну тональність;
- 2) друга частина побудована на матеріалі першої, проте в тональному плані є нестійкою; причому, розпочинається вона з тієї ж ладової «гармонії», якою завершується перша частина;
- 3) в середині другої частини знаходиться своєрідна «повна каденція», яка утверджує побічну тональність фа-мажор;
- 4) заключний розділ, «кода», повертає до початкового тематичного матеріалу і початкової тональності (ля-мінор фригійський);
- 5) розміри другої частини вдвоє більші за першу, що також є типовим для старовинної двочастинної форми.

⁴⁹ А. Мазель, В. Цуккерман. *Анализ музыкальных произведений*, с. 379.

Провідна роль в композиції звуковисотного чинника лежить і в основі догматика 5 гласу. Ідея формотворчої тріади i:m:t тут реалізується через ладофункційний розвиток, хоча й не так виразно, як у 2 гласі (див. *приклад 7*).

Логіка такого розвитку у побудові цього піснеспіву полягає у настійливому проведенні m:t, чим досягається періодичність структури цілого. Повторність на вищому рівні стає важливішою передумовою утворення двочастинної композиції.

Звуковисотна організація свідчить, що у досліджуваних піснеспівах ладофункційність також бере активну участь у композиційній будові цілого та його окремих частин, що є важливим свідченням про доволі розвинуте тональне мислення.

Розглянуто композиції тих догматиків, де визначальна роль належить якомусь одному з факторів формотворення — ритму чи ладофункційній організації. Що ж стосується їх спільної дії, то цілком очевидно, що найяскравіше такий принцип розвитку проявляється щойно в наступні культурно-мистецькі епохи. Та елементи такої взаємодії помітні і в досліджуваній церковній монодії. Можна говорити і про присутність тут музичної теми як основи тематичного формотворення (що відзначалося вже вище при аналізі 3 гласу). Це помітне і в догматику 6 гласу.

Початкова будова цього піснеспіву за своїми інтонаційними, звуковисотними та ритмічними складовими, а головню за функцією у формі, дає підстави говорити про цю побудову як музичну тему (*приклад 33*).

Музична тема як виразно індивідуалізований інтонаційний комплекс у чітких структурних рамках тут, мабуть, ще не сформувалася. Але той тематичний комплекс, який постає в експозиційних розділах досліджуваних піснеспівів, маючи достатньо чіткі інтонаційні, ладофункційні та ритмічні параметри, вибудовується в логічні нормативи класичного типу. «Якщо ж підійти до поняття теми функціонально, — пише Віктор Бобровський, — то її варто вважати формою втілення важливої складової музичного образу. У цьому випадку поняття теми у широкому сенсі може бути поширене і на твори докласичної епохи, де теми лише структурно оформлені інакше, ніж у наступні періоди»⁵⁰. Ця думка перекликається і з уже наведеними міркуваннями Юрія Холопова⁵¹.

⁵⁰ В. Бобровський. *О переменности функций музыкальной формы*. Москва 1970, с. 11.

⁵¹ Ю. Холопов. Принципы классификации музыкальных форм.

К-то те-бе не бла-жи-ть пре-свя-та-я де-ви-це
 кто ли не по-є-ть тво-є-го чи-ста-го рож-де-ства
 без-дѣ-тний - во-о-то-о-ть-ца во-си-я спи-є-ди-но-ро-дь-ни-и
 то-же о-го те-бе чи-ть-я про-и-зій-де не-из-ре-че-нь-но-во-шо-ще-ся
 є-сть-ство бо-гь си-и є-сте-ство-мь бѣ-вь че-ло-вѣ-къ на-ра-ди
 не во дво-ю ли-чу рѣ-дѣ-ля-є-мь но во дво-и-ши-є-сте-ствѣ
 не-со-мѣ-сь-но по-зна-ва-є-мь то-го-мо-ли
 чи-та-я и все-бла-жѣ-на-я по-ми-ло-ва-ти-ся ду-ша-мь на-ши-мь.

Приклад 33. Цілісна композиційна будова догматика б гласу (МВ 50, арк. 37–38)


Цей інтонаційно-тематичний комплекс властивий не лише для 6 гласу, але й помітний і в інших гласах, наприклад, 3, 4, 5:

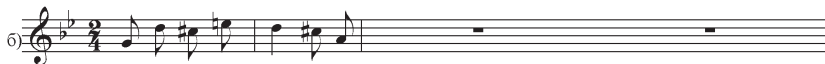
а) 
ко о - ть - цу при - не - се


б) 
Хрис-тос ис - тря - сль ест

Приклад 34: а) догматик, глас 4, уривок; б) ірмос воскресний, пісня 1, глас 5 (МВ 50, арк. 23 зв., 35 зв.)

Проте лише в 6 гласі цей комплекс виступає як музична тема; в інших випадках це «рядовий» тематичний матеріал. Цікаво, що інтонаційне зерно цього тематичного комплексу поширене і в народній пісенності:

а) 
Ой, і - хав Хар - ко

б) 
Ой, на го - рі сан - ча-та

в) 
Десь тут бу - ла по-до-ля - ноч - ка, десь тут бу - ла мо-ло-де-сень - ка

Приклад 35: а) нар. пісня *Ой їхав Харко*
(Лисенко. *Зібр. творів*, т. 17, с. 44, № 28;

б) нар. пісня *Ой га горі санчата* (Лисенко. *Зібр. творів*, т. 18, с. 106;
в) нар. пісня *Подоляночка* (Квітка. *Укр. нар. мелодії*, № 8)

Як і в «Подоляночці», тут зберігається принцип двократної повторності початкового інтонаційного ядра, що промовляє за тісний зв'язок народного музичного мислення і професійного.

Початковий тематичний матеріал, «тема», експонує цілий комплекс музично-виразових і форматворчих засобів (бзпосередньо чи в потенції), які в подальшому набувають активного розвитку. Це чітка тональна визначеність (ля-мінор), виклад основних функційних зв'язків (Т, D і S), що зміцнюється системою кадансів, характерний метро-ритмічний малюнок і, врешті, яскрава інтонаційна характерність. Завдяки добре структурованим кадансам всі

ці складові укладаються в чітко завершені побудови: фрази, речення, формуючи періодичність вищого порядку — період — як композиційну структуру форми. У цілісному композиційному плані істотна роль належить такому могутньому фактору формотворення як ладотональність. Увесь піснеспів складає дві частини: перша, що завершується тонікою а, формує цілісну побудову на основі внутрішнього ладофункційного розвитку тематичного матеріалу. Чітко реалізується ідея попарного проведення структурних елементів **i:m** (чи **a-a, b-b**), що творить структурну періодичність.

Взагалі принцип попарного проведення великих і малих побудов, як вже неодноразово відзначалося вище, є одним з важливіших способів формотворення досліджуваного музичного матеріалу. Цікаво, що цей принцип, як пише Віктор Цуккерман, був досить поширеним у старовинних варіаціях, де «об'єднання варіацій було найчастіше попарним»⁵².

Чітко виявляються і структурні функції формотворення — експозиція (**а**), розвиток (**в**), завершення (**с**); причому функція завершення поєднується в одну структуру з розвитком і виникає двочастинна побудова.

В тематичному плані матеріал **в** розвиває початковий інтонаційний зворот **а**, тоді як елемент **с** певною мірою синтезує побудови **а** і **в**.

Принцип парности тут проявляється настільки сильно, що друга частина розпочинається не з елемента **а** чи **в**, а прямо з **с**, тобто завершення. Це зумовлено тим, що початок другої частини прямо повторює закінчення першої. В результаті можемо говорити не просто про двочастинну форму, а про форму концентричну.

Варто відзначити, що в другій частині закінчення **с** є менш чітке, оскільки наприкінці форми виникає кода-заключення усього піснеспіву. Водночас ця кода є своєрідною з'єднувальною ланкою з наступним богородичним, тому й тут відсутня яскрава заключна каденція. І лише в богородичному через модуляцію в тональність домінанти:



Приклад 36. Богородичен, глас 6, уривок (МВ, 50, арк. 38 зв.)

⁵² В. Цуккерман. *Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма*. Москва 1974, с. 39.

наступає заключна каденція в ля-мінорі:



Приклад 37. Богородичен, глас 6, уривок (МВ, 50, арк. 39)

Зазначимо, що тут велику роль відіграють каданси (як і в попередніх прикладах) — цей важливіший засіб структурування музичної форми. Завдяки цьому композиція великого масштабу добре членується, утворюючи міцні завершені побудови.

На нашу думку, тут досить чітко виступають також риси передкласичної епохи. В усякому разі ті фактори, які, на думку Надії Горюхіної, підготували появу періоду, тут без сумніву є присутні, тобто формування «функціонального гармонічного мислення з розчленуванням побудов кадансами, кристалізація гомофонно-гармонічної теми, пісенно-танцювальна основа тематизму, періодична повторність як спосіб відтворення цілого»⁵³.

Вкажемо і на присутність у досліджуваному матеріалі виразної логіки розвитку періоду, як це розуміє сучасна теорія:

- «1) експозиційність, тобто характер в и к л а д у думки;
- 2) певна розгорнутість, тобто не обмежуючись однією суцільною (нерозчленованою) і короткою ланкою музичної форми;
- 3) завершеність, достатня для відчуття кінця думки, її ясної відмежованості від наступної»⁵⁴.

«Поєднання цих рис, — резюмують Автори, — й характеризує функцію, призначення періоду»⁵⁵.

⁵³ Н. Горюхіна. *Еволюція періоду*. Київ 1975, с. 6.

⁵⁴ А. Мазель, В. Цуккерман. *Анализ музыкальных произведений*, с. 498–499.

⁵⁵ Там само, с. 499.

5. ДРАМАТУРГІЯ ЦИКЛІВ

Увесь півчий матеріал ірмологіонів складає величезний річний цикл піснеспівів, наповнений меншими циклічними формами. У межах циклу між окремими піснеспівами також встановлювалися певні зв'язки — літургійно-богословські, жанрові, інтонаційні, музично-структурні, композиційні та деякі інші. Цикли творилися насамперед за службами і жанрами. А яку роль відіграла власне музична складова, музична логіка у сенсі драматургії цілого? Аналіз показує, що у досліджуваних жанрах церковної монодії достатньо чітко проявляються власне музичні принципи організації циклічних композицій та їх частин: інтонаційно-тематичні, метро-ритмічні, формотворчі, структурні. Одним з найвиразніших таких проявів бачимо у циклі жанрів воскресного октоїха.

Ще у літургійній практиці Візантії сформувався цикл воскресних піснеспівів, що охоплюють догматики, сідальні, степенні антифони та ірмоси. Такий репертуар був перейнятий слов'янами і згодом утвердився в Київській Русі, а пізніше зайняв чільне місце у нотолінійних ірмолях. Особливо випукло репертуар воскресного октоїха фіксують ірмологіони *календарного* структурного типу — як найбільш наближеного до живої практики, тож саме цей структурний тип, мабуть, найвиразніше відображає професійно-півчу культуру України XVI–XVII ст.

Природньо, що єдність цього циклу передовсім інспірована ідейно-образним змістом: воскресні піснеспіви спираються на головні засади християнського віровчення — чудесне народження Ісуса Христа, життя, страждання, смерть і воскресіння Спасителя. Звідси і відповідний емоційний настрій — радість народження, драматизм страждань і смерті, щироседне оплакування, тріюмфальна прослава Воскресіння.

Таке постійне щотижневе перебування в літургійній практиці сприяло особливо витонченому опрацюванню «музичних технологій», які полягають у наступному:

- 1) це стабільний чотиричастинний цикл;
- 2) центр ваги припадає на першу частину — догматик;

- 3) перша і третя частини є найрозвинутішими у музичному плані, тоді як друга і четверта значно спокійніші;
- 4) кожна з частин, окрім свого внутрішнього розвитку, підпорядкована загальній драматургії цілого;
- 5) за відсутності розгорнутих каденційних завершень кожна з чотирьох частин є досить відкритою формою і плинно переходить одна в другу.

Роглянемо докладніше драматургію циклу піснеспівів октоїха 1 гласу. Тематичні зв'язки найвиразніше відчутні між першою і третьою частинами (див. Приклад 38), тоді як друга помітно відрізняється і вносить виразний тематичний і ладовий контраст; четверта частина узагальнює і підсумовує загальний розвиток.

Зауважимо, що тематичний матеріал у найбільш концентрованому вигляді виступає у першій частині, де можна говорити про музичну тему, її розвиток і структурування у музичний період. Особливо слід підкреслити останнє репризне проведення теми у богородичному, що творить міцну й завершену побудову на основі власне музичних засобів виразовості і формотворення (див. Приклад 38, част. 1), що підтверджує загальну тезу про високий рівень музичного мислення досліджуваного матеріалу.

У третій частині (ступенні антифони) розвиток досягає свого вищого етапу розвитку у циклі. «Тема» втрачає свою структурну визначеність, виникають якраві тональні зсуви, увиразнюючи три фази низхідного секвенційного розвитку:

$$C - G / h - fis / A - E$$

А тематичні структури утворюють рондальнооподібну форму:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{тема} & - & \text{епізод} & - & \text{тема} & - & \text{епізод} & - & \text{тема} \\ C - G & & & & h - fis & & & & A - E \end{array}$$

(див. Приклад 38, част. 3).

Заключна четверта частина — ірмоси — творить своєрідну репризу, причому дзеркальну, оскільки обидва тематичні матеріали відтворені у зворотньому порядку. Цікавим є і план метроритмічних співвідношень у межах цього циклу: так, перша і третя частини вибудовуються переважно у тридольному розмірі (з окремими відхиленнями в дводольний), тоді як друга частина у дводольному, четверта ж — як підсумок — рівномірно використовує обидва розміри.

ЛОСМЕТІК

Бсе - ми-ре- нус-ю сла-ву о-то че-ло-вк-ь про-зя-б-ь шу-ю и вла-ды-ку рож-дей-шу-ю
не-бес-ну-ю две-рь во-спо-и-мо ма-ри-ю де-ви-цу бес-пло-те-ны-и-мо пк-ь снь и вк-рь-ны-мо у-до-бре-ни-е
та бо я-ви-ся не-бо и цер-кви бо-же-ствен-на-я,
та пре-г्राж-де-ни-є враж-ды раз-дру-ши-вь-ши мир во-ве-де-а ца-рес-тви-є о-то-вер-зе-то-я у-бо и-му-ще вк-рь-ни-ка и-ма-ми из-не-я рож-дей-ша-го-ся гос-по-да дер-за-и-те у-бо дер-зай-те лю-ди-є бо-жи-и и-бо тот по-бе-ды-те вра-гы я-ко че-ло-вк-ко-лю-бе-ць.

Приклад 38. Цикл воскресного октоїха І гласу (МВ 50, арк. 1–8 зв.)

богородичен

Музична партитура для голосу та фортепіано. Складено в стилі Богородичен. Музика складається з двох систем нот, кожна з яких має голосну лінію та лінію фортепіано. Текст пісні розташований під голосною лінією.

Ся И- спол- ны- ся И- са- И- но про- ре- че- ни - с
 дк - во - ю бо рож- дей- ши и по рож- дей- шы
 як же преж- де ро - же - ства пре- бы- сть
 бо- гь бо бж рож- де - и ся
 тк- ме и е- сть- ство но- во пре- ск- че- ся
 но бо - - - го- ма- ти мо- лы- тви тво- и - хо ра- бы
 во тво- с - - - мь хра- мѣ при- но- си- мы- я ты не - пре- зе- ры
 но я- ко бла- го- сер- дна- го сво- и- ма ру- ка- ма по- не- со- ши- я
 на сво - я мо- леб- ни- кы у- ми- ло- сер- ди- ся
 и мо- ли спа- сти ду - - - ша на- ша.

сідальні

Гроб тво - и спа- се во- и- ни стре- гу - ще

мер- твыи о- то бли- стани- я явл- ше- го- ся ан- ге- ла бы- ша

про- по- вк- да- ю- ше же- нам во- скре- се- ни- є

те- бе сла- вым тли по- тре- би- те- ля

му ис гро- ба є- ди- но- му бо- гу на- ше- му. и

є- ди- но- му бо- гу на- ше- му.

Сла- ва о- ть- цу и сы- ну и све- то- му ду- ху.

И ны- не и при- сно и вве- ки ве- ко- мь а - ми нь.

Ма- тер тя бо- жи- ю мо- лим во- си

дк- во- ю во- и- стин- ну по рож- де- ствї я- вль- шу- ю- ся

лю- бо- ви- ю при- бе- га- ю- ще ко тво- є- и бла- го- сти

те- бе сте- жи- хом во на- па- стех спа- се- ни- є

є- ди- ну все- не- по- роч- ну- ю.

Же- ны ко гро- бу прий- до- ша у- ра- нь- ше
 и а- нь- гел- ско- є я- вле- ни- є ви- дѣ- ше тре- пе- та- ху
 гро- бѣ о- бли- ста- ше жиз- нь чу- до у- ди- вле- ше их
 се- го ра- ди шед- ше у- че- ни- ком про- по- вѣ- да- ху вос- кре- се- ни- є
 а- да и- про- вер- же хрис- тос я- ко є- дин крѣ- по - кь и си- лен
 и со- во- ста- ви у- мер- ша- я ве- ся
 о- суж- де- ни- я страх раз- дру- ши кре- стом.
 За- чен- ши не- о- пал- но огонь бо- же- ствен- ный
 и рож- де - ши без сѣ- ме- ни и- сточ- ни- ка жиз- ни го- спо- да
 о- бра- до- ва- на - я бо- го- ро- ди- ще.
 спа - си те - бе ве - ли - ча - ю - щих.

пісня 1

Тво- я по- бе- ди- те- ль- на- я де- сны- ца
 бо- го- лф- пно во- крф- по- сти про- сла- ви- ся
 та- бо- бе- со- мер- те- на
 во- се- мо- гу- ши- я про- ти- ве- нь- ны- я со- тре
 из- ра- ил- тя- но- мь пу- ть- глу- бы- ни о- бно- вле- ши

пісня 3

Є- дин со- вф- дый зем- ны- хо су- ще- ство не- мо- шь- но- с
 и ми- ло- сти- вь- но во- не о- бол- кь - ся
 пре- по- я- ши- мя съ- ви- ше- си- ло- ю
 во- спф- ва- ти- ти- свя- ти- й цер- кви- ду- ше- вле- ни- я
 не- и- ре- че- ны- я сла- ви- ти- че- ло- вф- ко- лю- бче.

пісня 4

Го- ру- тя бла- го- да- ть бо- жи- ю пре- о- сф- нен- ну
 про- зор- ли- вы- мо- ав- ва- ку- мь у- смо- трф- вь о- чи- ма- и
 те- бе- и- зи- и- дет и- зра- и- ле- вы
 про- воз- гла- ша- ше све- та- го
 на спа- се- ни- є на- ше и о- бно- вле- - ни- є.

пісня 5

Про- свя- щей си- я- ни- є- мь при- шес- тви- я тво- є- го хрис- те
и о- свя- щь кре- стом си ми- ре- ска- я ко- нь- ца
сер- ца про- свя- ти свя- том тво- є- го бо- го- ра- зу- мя- я
пра- во- вк- рно хва- ля- щим тя.

пісня 6

О- бий- де на- сь по- слк- дня- я без- ль- на
нк- сть из- ба- вля- я- и
во- мк- ни- хом ся я- ко о- ве- ча на за- ко- де- ни- с
спа- си лю- ди сво- я бо- же шь
ты бо круж- пост не- мо- щь- ным и ис- пря- вле- ни- с

пісня 7

Те- бе ми- сле- ну- ю бо- го- ро- ди- це пе- щь
рас- мо- тря- є- мь вк- ре- ни- и
я- ко- же бо о- тро- ки спа- се три
пре- воз- но- ша- є- мы- и ми- ра о- бно- вил є- сть
чре- ве ти со- вер- ше- нь вос- хва- ля- є- мый

от- це- мь бо- гь бла- го- сло- ве- нь є- си

пісня 8

Во пе- ши дк- ти и- рай- ле- вы
я- ко- же во гор- ни- ли
до- бро- го- ю бла- го- вк- ри- я
чи- стк- є зла- та бле- ща- ху - ся гла- го- лю- ще

бла- го- сло- вѣ- те во- ся дѣ- ла го- спо- дня го- спо- да

пої- те и пре- во- но- си- те є- го во вѣ- кы.

ПІСНЯ 9

О- бра- зь чн- ста- го рож- дес- тва тво- є- го

рас- па- ля- є- му ку- пи- ну я- вѣ не- о- па- ли- му

и ны- нѣ на на- сь на- па- стей све- рѣ- дѣ- ю- шу

у- га- си- ти мо- лим- ся пе- щь

да- тя бо- го- ро- ди- цу не- пре- стан- но ве- ли- ча- є- мь

І все ж у ритміці спостерігається дуже тісна єдність протилежностей першої та другої частин; це тотожність музично-текстового ритму:

а) догматик, глас 1, МВ 50, арк. 1

○ ≡ ○ ○ ○ || ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Все-ми- ре- ну ю сла-ву о- то че- ло- в'я- кь

б) сідален, глас 1, МВ 50, арк. 2 зв.

○ ≡ ○ ○ ○ || ○ ○ ○ ○ ≡ ○

Гроб тво- и спа-се во- и- ни стре- гу- ще

Приклад 39. Догматик і сідален 1 гласу, уривки (МВ 50, арк. 1, 2 зв.)

Тут блискуче виявляється вся складність діалектики тотожності і контрасту ритмічних співвідношень. У плані композиційної будови також спостерігаються цікаві закономірності. Перша і третя частини утворюють складні композиційні побудови з великою внутрішньою динамікою розвитку, ясним окресленням всіх трьох структурних функцій розвитку. В результаті виникають складні форми; у першій частині на основі варіантно-строфічної будови виникає складна двочастинна форма з репризою-кодою (богородачен); третя частина, на основі такого ж варіантно-строфічного розвитку, творить тричастинну форму; друга частина будується у простій куплетній формі, де початкова побудова-куплет повторюється 23 (!) рази без жодних змін. По суті, ця частина є великою каденцією першої частини. Четверта частина має складнішу композицію, хоча багатократна повторність також є основним принципом розвитку. Особливість полягає в тому, що ця частина підсумовує не лише попередню третю, але й увесь цикл.

Проте найцікавіші особливості у цілісній будові циклу спостерігаються у звуковисотних співвідношеннях — кристалізація певного плану тональних зв'язків. Догматик з богородичним, як відзначалося вище, є найважливішою частиною у створенні

ля-мажор і фа-дієз-мінор. Важливо відзначити, що відбувається не лише зміщення тематичного матеріалу на певний інтервал, а саме модуляція, в результаті якої виникають нові функційні зв'язки. Та при цьому провідна роль тонального центру «а», який тут переображується в однойменний ля-мажор, зберігається. Таким чином, третя частина в нашому циклі забезпечує «тонально-розробкову» функцію.

Фінальна частина — ірмоси — тональна реприза, яка повертає до головної тональної сфери ля-мінор. Причому, її загальна функція нагадує другу частину — закріплення основної тональності. Очевидно, що після значного розвитку тональної структури у попередній 3-й частині, перед 4-ю частиною стоїть завдання стримати, загальмувати цей рух, оскільки вона завершує увесь цикл (див. схему — приклад 41).

Значне зацікавлення викликає поява узгодження між основною мінорною тональністю і мажорною темою, яка наповнюється мінорним відтінком, що створює своєрідний мажоро-мінорний синтез. Загальне співвідношення головних тональних комплексів усіх чотирьох частин лежить в площині ладового контрасту і яскраво увиразнює основні контури частин циклу.

Все це свідчить про велику роль ладо-тональних зв'язків у створенні цілісної драматургії циклу воскресних піснеспівів октоїха. Саме тут проявляється найвищий рівень власне музичної логіки. «Тональність як тривалий звуковий інтонаційний комплекс, — пише Юрій Холопов, — прибирає функцію виразної [...] гармонії вищого порядку, що має самостійне конструктивне і виразове значення» і складає найважливіший чинник драматургічної єдності музичного циклу «у вигляді основної гармонічної ідеї, яка передає найголовніше у задумі твору своїми специфічними звуковисотними засобами»⁵⁶.

Варто особливо підкреслити, що тональна драматургія циклу 1 гласу не є випадковою і виявляє певну закономірність в організації циклу, як це підтверджують спостереження над усіма гласами.

На завершення аналітичних спостережень над циклом воскресного октоїха пропонуємо схему тональних зв'язків усіх восьми гласів, що глибше увиразнює найважливішу зміцнюючу силу кожного з циклів:

⁵⁶ Ю. Холопов. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // *Проблемы музыкальной науки*, вып. 2. Москва 1973, с. 94, 101.

гласи догматики богородичні сідальні степенні антифони воскресні ірмоси

Приклад 41. Схема тональностей циклу воскресногшо октоїха, глас 1
(МВ, 50, арк. 1–8 зв.)

Зі схеми випливає:

- 1) в усіх циклах тональність ля-мінор є генеральною і всі інші тональні утворення так чи інакше залежні від ля-мінору;
- 2) перша і третя частини в тональному плані досить нестійкі, тоді як 2-га і 4-та у переважній більшості відновлюють «генеральну» тональність;
- 3) слід відрізнити виразну градацію нестійкості 1-х частин і 3-х; 1-ші частини спрямовані на формування головної тональності ля-мінор, що в різних циклах відбувається по-різному: через поступову кристалізацію основних ладових функцій у 1 гласі, то через мажорну паралель у гласі 4, а то й зовсім «здалеку» — через тональності «бемолярного» звукоряду у гласах 2 і 5 чи «діезисового» у гласі 8;
- 4) нестійкість 3-х частин — подолання вже досягнутої головної тональності; причому, як правило (в шістьох випадках з восьми), це відбувається через тональне зміщення в «діезисовий» звукоряд;

- 5) в результаті виникають цікаві тональні зміщення, серед яких найпоширенішими є наступні:
- а) перехід у паралельні тональності (ля-мінор — до-мажор),
 - б) в одноіменні: ля-мінор — ля-мажор, ре-мінор натуральний — ре-мінор дорійський, сі-мінор натуральний — сі-мінор фригійський, ля-мінор натуральний — ля-мінор фригійський;
 - в) в тональності субдомінанти: ля-мінор — ре мінор, соль-мажор — до-мажор;
- б) з усіх восьми гласів найпростіші тональні зв'язки спостерігаються у 3 гласі, що компенсується великим ритмічним розмаїттям.

Отож, у межах циклів піснеспівів октоїха через тональну організацію досягається цілісна лінія драматургічного розвитку, яка реалізується в тріаді **i:m:t** — зародження та закріплення основного тонального комплексу (перші дві частини циклу), його розосередження (третя частина) і проведення в оновленому вигляді (фінальна четверта частина). Проте кожний цикл обирає свій шлях тонального розвитку і жодний з восьми циклів не повторює тональних планів. У цій діалектичній єдності типового й індивідуального проявляється чи не найвища форма самостійності музичної логіки, яка в циклах октоїха помітна дуже яскраво і виявляється повною мірою.

6. СТИХИРА ТЕБЕ ОДЮЩАГОСЯ СВІТОМ: АНАЛІТИЧНИЙ ЕТЮД

Наостаток розглянемо стихиру «Тебе одіющагося світом» у контексті цілісного аналізу. Ця стихира є одним з найяскравіших піснеспівів церковної монодії як в ідейно-образному, так і музично-стильовому віношенні. Стихира Великої п'ятниці розкриває один з найтрагічніших епізодів страсного циклу, земного життя Ісуса Христа: оплакування його мученицької смерті, величезне горе Матері над мертвим тілом Сина. Мотив оплакування передається реалістичними і високопоетичними засобами. Звідси зрозумілою є велика популярність цієї теми в пізньому Середньовіччі та Відродженні, і не лише в музичному мистецтві, але й малярстві, поезії, драмі. Особливо близькою ця тема була в українському мистецтві XVI–XVII століть, коли власне літургійно-богословська сутність цього сюжету тісно перепліталася з життям народу і трагічними сторінками його драматичної історії в боротьбі за волю і незалежність. Материнське горе Марії було горем батьківщини, а громадянські мотиви скорботи перепліталися з особистими.

«Майже дві тисячі літ, — писала Марієта Шагінян, — людство знало обрядову музику, що отримала назву «Страсті Господні». Це була церковна музика, але як і з образом «мадонни» в малярстві, що став прообразом материнства, так і з цією музичною формою відбулася упродовж віків велика метаморфоза. Крізь літургічну оболонку проступав простий світський «искус» і страждань людських. Найбільші композитори писали музику до «Страстей»⁵⁷.

У малярстві тема оплакування була поширена у монументальному малярстві популярних в Україні страстних сцен, зокрема в чи не найяскравіших і новаторських розписах Потелича (Галичина, перша половина XVII ст.), де в сцені «Оплакування» Людмила Міляєва вбачає дивовижну схожість з «Пієтою» європейського Ренесансу⁵⁸.

⁵⁷ М. Шагінян. Из глубины глубин (Четырнадцатая) // М. Шагінян. *Собрание сочинений, в девяти томах*, т. 9. Москва 1975, с. 457.

⁵⁸ Л. С. Миляева. *Росписи Потельича*. Москва 1971, с. 177–186.

У літературі популярними були різноманітні «ляменти» — як традиційно церковні, наприклад, у Кирила Транквіліона Ставровського в його збірнику «Перло многоцінное»:

Плачьте со мною, матерью смутной, все матери [...]

Девы сионские, вдовы и сироты, юноши, старцы...

И вы со мной горько плачьте и рыдайте, небесные светила —

солнце, месяц и многочисленные звезды...⁵⁹.

чи в анонімній пасійній драмі, віднайденій Іваном Франком:

Несчастливам я matka, жем ся дочекала

чого нігди жадная matka не дізнала.

Тебе, одну утіху і едно кохання,

одну мою утіху і едно старання⁶⁰.

Подібна тема отримувала і нове світське звучання: наприклад у «Вірші на жалостний погреб зацного рицаря Петра Конашевича Сагайдачного» Касіяна Саковича (Київ 1622).

Актуалізація теми *Страстей* зумовила нове трактування її образної сфери, мистецьке відображення якої відбувалося через посилення емоційного змісту і психологізацію образів. На перший план висувається особисте відношення до драматичної історії, яка дуже точно резонує з реальними життєвими колізіями найширших верств народу⁶¹. Та не дивлячись на такий трагічний зміст, мистецький образ сотворюється в піднесено-епічному тонусі. Смерть героя супроводжується возвеличенням Людини, її творинь і діянь. І в цьому не можна не побачити нових тенденцій в мистецтві — поширення ідей ренесансного гуманізму.

Природньо, що такі актуальні й популярні для того часу образи втілювалися у мистецьких творах новітніми засобами — виразовими, формотворчими, композиційними. У малярстві — це звернення до оновлених композиційних типів, в поезії — широке використання нових віршованих форм, у музиці — посилена увага до яскравих пісенних інтонацій, ясних мелодичних структур,

⁵⁹ Цит. за: Л. С. Миляева. *Росписи Потельчы*, с. 53.

⁶⁰ М. Возняк. *Історія української літератури*, в трьох томах, т. 3. Львів 1924, с. 179–180.

⁶¹ Про це, зокрема, свідчать і яскраві емоційні оцінки піснеспівів як самих переписувачів ірмологіонів, так і церковних співців — наприклад, тієї ж стихирі «Тебе одіюшагося світом» як «лямент пречистой Діви» (НМЛ, F 78, арк. 213), «стихира жалостная» (НБУВ, ДА Поч. 27 Б., арк. 244).

розбудова ладотональної організації, чітке увиразнення композиційних побудов. Слід відзначити, що всі ці новації прямо чи опосередковано торкаються мистецько-виразової складової творчості, в тому й музичної. Тож підтверджується теза про формування в українській церковній монодії мистецького професіоналізму.

Образний зміст стихири «Тебе одіющагося світом» зосереджений навколо трагічних подій новозавітніх часів: Йосиф і Никодим знімають з хреста мертвого Ісуса, над тілом якого безутішно ридає Богоматір. Трагедія Матері настільки сильна, що зворушує сили природи — наступає затемнення сонця, а «земля страхом колѣбашеся». У своєму горі Мати звертається до Сина: якою плащаницею Тебе накрити, як торкнутися до Твого мертвого нагого тіла, яку пісню Тобі заспівати?

Глибоке людське горе — провідна думка стихири. Але в мистецькому плані ця тема подається не в пристрасно-екстатичному тонусі, а у властивій релігійній і народній творчості епічній манері. Звідси майже повна відсутність натуралістичного опису; стихири випромінює дивовижну поетичність мистецького образу й наш аналіз музичного тексту спрямований на підтвердження цієї думки.

Стихира «Тебе одіющагося світом» відзначається розвинутою й гнучкою мелодикою, інтонаційним багатством, наповнена пісенністю і ритмічним розмаїттям (див. приклад 42).

Звертаємо увагу на рельєфність і плавність мелодичного розвитку, рівномірне чергування підйомів і спадів мелодичної лінії, що промовляє за її досконалість і високий мистецький артистизм. Плавний рух наповнюється схвильованою експресією і динамічним розгортанням, збагачується інтонаційний матеріал.

Інтонаційний розвиток відбувається на основі оспівування опорних тонів з плавними переходами від однієї опори до іншої. Початкова поспівка, що виникає навколо тону сі, вводить нас в коло скорботних фригійських інтонацій:

Г ч.

о-дк-ю-ша-го-ся-свф-го-мь-я-ко-ри-ю
 со-нем и-о-снф-со-дре-ва-со-ни-ко-ди-мом
 и-вф-дк-мер-тва
 на-га-не-по-гре-бе-на
 бла-го-сер-де-шач-во-сь-при-ну-ры-да-ше
 у-вы-мнф-стал-чай-шии-и-се.
 су-се.

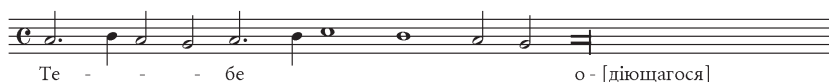
Приклад 42. Стихира Тебе одіюцагося (МВ 50, арк. 195 зв.–197 зв.)

II ч.

с- го- же преж- ма- лѣ сол- нь- це на крес- ви- ся- ша ви- дѣ
 и во тму тму пре- да- га- ше- ся
 и зем- ля стра-хом ко- лѣ ба- ся
 и раз- ди- ра- ше- ся цер-ков- на- я за- вѣ- са
 но се нѣ- не виж- ду- тя ме- не ра- ди во- ле- ю под- бм- ша со- мер- ть
 ка- ко ко гро- бу- тя бо- жс- мо- и

III ч.

І-ли ко-ю пла-це-ни-це-ю о-бви-ю т-я
 І-ли ко-ма ру-ка-ма при-кос-ну-ся не-тл-к-и не-м-т-и т-л-к-и
 І-ли кн-я п-к-с-ни во-с-по-ю тво-є-му і-схо-ду ще-дре-я
 І-ли лі-ці-ю вс-лі-ці-ю стра-с-ти тво-я
 І-ли сла-во-слю-во по-г-ре-бе-ни-є, тво-є
 І-ли со-скре-се-ни-єм зо-бу, го-спо-ди сла-ва те-бе, б-г.



Приклад 43. Стихира у Велику п'ятницю *Тебе одіючагося*, уривок
(МВ 50, арк. 195 зв.–196)

Тож уже на самому початку стихири формується відповідний емоційний настрій. Проте в подальшому ця поспівка не повторюється: кожна наступна строфа прямо починається зі звуку *сі і*, таким чином, початкова поспівка виконує функцію зачину.

Подальший, дещо сповільнений рух (у порівнянні з початковим доволі енергичним імпульсом) приводить до утворення нової поспівки з опорою на звуці *мі*:



Приклад 44. Стихира у Велику п'ятницю *Тебе одіючагося*, уривок
(МВ 50, арк. 196)

Динаміку розвитку посилює висхідний рух і квартове співвідношення опорних тонів (*сі–мі*), а також ладовий контраст.

Третій етап розвитку — замикання, каденція, де утверджується тонічна функція звуку *ля*:



Приклад 45. Стихира у Велику п'ятницю *Тебе одіючагося*, уривок
(МВ 50, арк. 197)

Проте ця каденція не замикає повністю форму; цю функцію бере на себе доволі велика заключна побудова:



Приклад 46. Стихира у Велику п'ятницю *Тебе одіючагося*, уривок
(МВ 50, арк. 197 зв.)

яка будується на другій і третій поспівках. Схематично це виглядає наступним чином — *i:m:t* і *m:t*. У подальшому найбільшого розвитку досягає друга поспівка *m*, мелодичний контур якої розширюється; збагачується й інтонаційна наповненість піснеспіву. Прослідкуймо цей розвиток.

У тексті йде оповідь про драматичні події, що знаходить пряме відображення у ладоінтонаційних побудовах. Так, на словах «виді мертва нага непогребена» мелодичний рух різко збігає вверх:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the melody for the text 'и вѣ - дѣ мер - тва - на - га не - по - - гре - бе -'. The melody starts on a middle C, moves up stepwise to a G (marked with a sharp sign), then continues with various intervals, including a leap to a higher G. The second staff contains the text 'на - - - бла[госерде]' with a melody that is mostly flat, ending on a middle C. The text is written in Cyrillic characters.

Приклад 47. Стихира у Велику п'ятницю *Тебе одіющагося*, уривок
(МВ 50, арк. 196)

через подвійний стрибок на квінту і вище на кварту, що підсилює емоційну напругу. Водночас змінюється також ладове забарвлення — спокійна течія еолійського мінору змінюється драматичним дорійським з підкресленням верхньої мажорної ланки (**ре-мі-фа-дієз-соль**). І тут же міняється ладова барва — хроматичний хід на відстані (**фа-дієз-фа-бекар**). При загальному спокійному тону і помірному русі ці ладоінтонаційні зсуви сприймаються дуже ефектно і творять відповідну драматичну напругу.

Розкриттю високопоетичної образності служить і чітка композиційна структура стихирі. Людмила Міляева, досліджуючи розписи Потельча, прямо вказує, що «ідея твору виливається в дуже чіткі композиційні форми»⁶². Аналогічне бачимо і в нашій стихирі.

Загальна композиція стихирі утворює тричастинну форму, що впливає зі структури словесного тексту. Поділ на рядки зумовив відповідні музичні структури — варіантно-строфічні (**А, В, А, С**). Варто зауважити, що така композиція співпадає з композиційною будовою догматиків і є, таким чином, типовою для наших піснеспівів.

Глибший аналіз стихирі дозволяє побачити і власне музичні закономірності композиційної будови. Вище ми вже аналізували перший рядок **А**, відзначаючи дифренціацію поспівок на експозиційну, розвиткову та завершальну побудови (**i:m:t**). Рядок **В** розгортається переважно на матеріалі розвиткової поспівки **m** (хоча в цьому випадку краще говорити не про поспівку, а напрямок

⁶² Л. С. Міляева. *Росписи Потельча*, с. 119.

ладоінтонаційного руху навколо опори мі). В результаті два початкові рядки несуть різне логіко-сміслове навантаження — експозицію і розвиток.

У подальшому розвитку з'являється реприза: третій рядок є точним відтворенням рядка А. Виникає замкнута тричастинна побудова репризного типу А–В–А, що в історичному аспекті є, очевидно, новим етапом музичного мислення — мисленням ренесансної доби. Зауважимо, що ця композиційна структура була доволі поширеною у досліджуваній церковній монодії і вже відзначалася нами вище. В цьому не можна не бачити новаторських устремлень творців стихири «Тебе одіюшагося світом», спрямованих на повніше і мистецьки досконале розкриття нової образності, співзвучної провідним настроям епохи.

Проте перша частина не завершується лише цим репризним проведенням початкового тематичного матеріалу. За репризою йде доволі розгнута побудова, де спостерігається ще одна хвиля розвитку. На перший погляд може здаватися, що це варіант В, проте інтонаційний матеріал тут значною мірою оновлюється й відрізняється в структурному плані. Причини цього слід шукати у словесному тексті, де лунають репліки ридання матері «Уви, мні, сладчайший Ісусе». При цьому великий фітний вокаліз ілюструє цей плач. Тож останній рядок першої частини є завершенням, постлюдією чи розвинутою кодою, поява якої зумовлена словесним текстом.

Цікавою є цілісна композиція стихири, де також спостерігається чіткий логічний розвиток. Так, друга частина є розвинутим варіантом першої, а третя — нова фаза розвитку і, водночас, завершення усєї композиції. У цій подвійній функції останньої частини помітні деякі структурні зміни — перестановка рядків (С–А–В–А–С). Причому, заключний четвертий рядок є синтезом рядків А і С.

Все це сприяє створенню досконалої мистецької форми драматичного і високопоетичного образу й дозволяє оцінювати стихиру «Тебе одіюшагося світом» як один з шедеврів церковно-музичного мистецтва.

Аналітичні спостереження над півчим мистецтвом української рецепції церковної монодії XVI–XVII ст. свідчать, що тут:

- 1) виразові і формотворчі музичні засоби значною мірою унезалежуються від словесних структур;
- 2) у тематизмі спостерігаються значні якісні зміни — інтонаційні, звуковисотні, ритмічні, структурні, що дає підставу

- стверджувати про пісенний і танцювально-моторний тематизм;
- 3) ладові побудови виявляють чітку тенденцію до централізації тяжінь навколо єдиного ладового центру; відбувається диференціація головних функцій ладу — T, D і S; цілком виразно постає питання про тональну організацію звуковисотности;
 - 4) у ритміці спостерігається регулярність, періодичність часових співвідношень, що промовляє за велику формотворчу роль метрики;
 - 5) музична форма насичена періодичною повторністю — від структур найменшого плану (мотив, фраза) аж до великих побудов; цілком виразно виявляються структурні типи формотворення — експонування, розвиток, завершення;
 - 6) композиційні структури наповнені стрункістю, єдністю і внутрішньою логікою розвитку власне музичної сутности; найтиповішою композиційною формою є двочастинна і часто з репризою; іноді можна говорити і про появу періоду й тричастинної репризної форми;
 - 7) драматургія цілого утворює циклічні побудови, де зосереджуються різні елементи формотворення — тематичний, ладовий, ритмічний, структурний —, та провідну роль відіграє тональна організація як вищий прояв самостійності музичного мислення.

Українська складова церковної монодії XVI–XVII століть була міцно «озброєна» новітньою музичною технікою письма, на рівні сучасного мислення епохи, що відображає великі стильові зміни в українському мистецтві.

Якісні зміни в інтонаційно-образній сфері якнайкраще відображали нові тенденції в музично-професійному мистецтві України. Традиційна середньовічна образна система, пов'язана з культом, істотним чином переосмислюється, наповнюється гуманістичним ренесансним змістом. Всіляко акцентується людина, побутові реалії, що свідчить про міцні демократичні й світські тенденції у музичному мистецтві. Змінюється й загальний тонус образної сфери — стремління до радості, святковості. Образи насичуються емоційністю, психологізмом, посилюється ліричний струмінь. Спостерігається поляризація образів радість — печаль, що зумовило яскраву диференціацію звуковисотної пари

мажор — мінор. Особливо варто відзначити те, що емоційний стрій цієї образности не є якимось винятковим і дуже збудженим; навпаки, тут переважають м'який пастельний тонус та помірковані почуття глибокої молитви і м'якої усмішки, спокою і скорботи, гніву та здивування. Коло цих образів було невеликим і часто було суголосним життю і праці простої людини. Досліджувані догматики і є цією своєрідною щонедільною реальністю, саме той музичний матеріал, який віддзеркалював найприродніші естетичні потреби українського слухача-парафіянина XVI–XVII ст.

І лише у виняткових випадках митці зверталися до підвищеного емоційного тону — як, наприклад, у великому страстному циклі, зокрема, у сценах оплакування — «Тебе одіющагося світом», «Не ридай мене мати», «Прийдіте людие» та ін. Нова образність перекликала з важливішими суспільно-політичними та історичними подіями, з новітніми явищами у мистецтві та культурі України і була своєрідним «барометром суспільної свідомости» (за висловом Бориса Асаф'єва).

Тож формування музичного професіоналізму на українських землях у XVI–XVII століттях відбувалося в руслі професіоналізму мистецького і було співзвучним загальному музично-історичному типу музичного мислення.

ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка 1971.
- Асафьев Б. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности // Б. Асафьев. *Избранные труды, в пяти томах*, т. 4. Москва: Изд-во АН СССР 1955, с. 22–34.
- Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*: Сборник статей. Москва: Музыка 1971, с. 26–64.
- Бобровский В. *О переменности функций музыкальной формы*. Москва 1970.
- Бражников М. *Древнерусская теория музыки*. Ленинград: Музыка 1972.
- Бэлза И. *История польской музыкальной культуры*, в трех томах, т. 1. Москва 1954.
- Бэлза И. *История чешской музыкальной культуры*, в двух томах, т. 1. Москва 1959.
- Возняк М. *Історія української літератури, в трьох томах*, т. 3. Львів 1924.
- Горюхіна Н. *Еволюція періоду*. Київ: Музична Україна 1975.
- Грубер Р. *История музыкальной культуры*, в двух томах, т. 1, част. 1, 2: *С древнейших времен до конца XVI века*. Москва — Ленинград 1941; т. 2, част. 1, 2: Москва 1953, 1959.
- Квітка Кл. *Українські Народні Мелодії* [=Етнографічний Збірник / Українське Наукове Товариство, Етнографічна Секція, т. 2]. Київ: Слово 1922.
- Квітка Кл. Українські народні пісні про дітозгубницю // *Етнографічний вісник*, кн. 3, 4 / Українська Академія Наук. Київ 1926, 1927, с. 113–137, 41–71.
- Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века // *О музыке: Проблемы анализа*. Москва: Советский композитор 1974, с. 107–118.
- Конен В. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка 1968.
- Конрад Н. *Избранные труды: История*. Москва: Наука. 1974.
- Крыстев В. *Очерки по истории болгарской музыки*. Москва: Музыка 1973.

- Ливанова Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Москва 1940.
- Ливанова Т. *Музыка // История европейского искусствознания, книга первая: 1963–1969: Вторая половина XIX — начало XX века*. Москва 1969, с. 262–322.
- Лисенко М. *Зібрання творів, у двадцяти томах, т. XVII, XVIII: Українські народні пісні для голосу з фортепіано*. Київ: Мистецтво 1954, 1953.
- Ляшенко І. *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ: Музична Україна 1973.
- Мазель А., Цуккерман В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва 1967.
- Миляева Л. С. *Росписи Потельчича: Памятник украинской монументальной живописи XVII века [=Памятники древнего искусства]*. Москва: Искусство 1971.
- Протопопов Вл. *Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы, вып. 2*. Москва 1972, с. 5–54.
- Сказкин С. К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма // С. Сказкин. *Избранные труды по истории*. Москва 1973, с. 357–377.
- Скробков С. *Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII вв.* Москва 1969.
- Скробков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка 1973.
- Українські народні танці / зібрав, упоряд. Андрій Гуменюк*. Київ 1955.
- Успенский Н. *Древнерусское певческое искусство*, изд. 2-е, доп. Москва 1971.
- Холопов Ю. *Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки, вып. 2*. Москва 1973, с. 89–102.
- Холопов Ю. *Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сборник статей*. Москва: Музыка 1971, с. 65–94.
- Цуккерман В. *Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма*. Москва 1974.
- Цуккерман В. *«Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке*. Москва 1957.
- Шагинян. *Из глубины глубин (Четырнадцатая) // М. Шагинян. Собрание сочинений, в 9-ти томах, т. 9*. Москва 1975, с. 467–471.

- Юсфин А. О функциональной организации в народной музыке // *Советская музыка* (1973/3), с. 87–90.
- Ясиновський Ю. Перші східнослов'янські нотні видання (до 400-річчя книгодрукування на Україні) // *Українське музикознавство*, вип. 9. Київ: Музична Україна 1974, с. 49–51.
- Ясиновський Ю. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // *Українське музикознавство*, вип. 10. Київ: Музична Україна 1975, с. 133–134.