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

ТЕСЛЯ Тетяна Миколаївна

УДК 783.[2:27-528.8-563.5]:091(477)"16/18"

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ВИМІР ПІСНЕСПІВІВ ВЕЧІРНІ
(на матеріалі українських ірмологіонів XVI-XVIII ст.)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства
Професор кафедри
музичної медієвістики
та україністики
Сиротинська Н. І.

Львів 2016

ЗМІСТ

Вступ 3
РОЗДІЛ 1. ВЕЧІРНЯ У СХІДНОХРИСТИЯНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ 8
1.1. Витоки християнської вечірні 8
1.2. Чин вечірні в монашому та катедрально-парафіяльному обрядах 21
1.3. Структура вечірні в практиці Київської Церкви 33
РОЗДІЛ 2. РЕПЕРТУАР НЕЗМІННИХ ПІСНЕСПІВІВ ВЕЧІРНІ В МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ 56
2.1. Мелодико-поетичні особливості «Предначинательного» псалма 103 57
2.2. Композиційні засади вибраних стишків першої катизми «Блажен муж» 68
2.3. Музично-виразові засоби християнського гимну «Світе тихий» 85
2.4. Структурні та ладо-інтонаційні особливості молитви «Сподоби Господи» 93
2.5. Музично-аналітичні спостереження над композицією пісні «Нині отпущаєши» 101
РОЗДІЛ 3. ОСМОГЛАСНІ ЦИКЛИ ВЕЧІРНЬОГО БОГОСЛУЖІННЯ 117
3.1. Стихири на «Господи воззвах» у контексті основних засад осмогласся ... 117
3.2. Мелодико-інтонаційні особливості прокименів вечірні 134
3.3. Догматики-богородичні у літургійно-богословському та музикологічному аспектах 147
Висновки 170
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 174
ДОДАТКИ 192

ВСТУП

Актуальність теми. Українське сакральне мистецтво віддавна займає чільне місце в національній культурі. Церква та її творчі інспірації, особливо ранньомодерної доби, були важливим чинником формування й розвитку мистецького поступу, і в цьому велика роль належить царині літургійного співу. Осердям української церковної півчої традиції є одноголосся, або давня середньовічна монодійна практика, коріння якої сягає візантійської богослужбової обрядовості. Тож сакральна монодія є свідченням тяглості й, водночас, міцним фундаментом розвитку національного духовного мистецтва.

З впровадженням у літургійну практику багатоголосся монодія не втратила свого значення і залишилася основою богослужінь добового циклу, що розпочинається вечірнею. Тож дослідження півчого репертуару вечірні є актуальним насамперед з позиції історичного реконструювання основ української літургійної обрядовості. В результаті реформи нотопису — впровадження п'ятилінійної форми запису — у ранньомодерній Україні виникають новаторські нотолінійні літургійні збірники — ірмологіони, до яких увійшов також і репертуар вечірні. А точне прочитання цих піснеспівів дозволяє отримати достовірне свідчення півчої палітри сакрального обряду. Все це дає змогу відтворити реальну картину вечірнього богослужіння барокової доби в контексті мистецької значимості церковного життя, пізнання якого є актуальним з різних причин. З одного боку, барокове мистецтво є свідченням адаптації візантійського богослужбового репертуару та переосмислення його співних форм, а з іншого, сучасне бачення духовного поступу української культури неможливе без врахування монодійного сакрального пласту. В цьому контексті піснеспіви вечірні є важливою наскрізною ланкою українського сакрального мистецтва, що потребує

окремого дослідження. Тож особлива актуальність нашої дисертаційної праці полягає в цілісному історичному, літургійному і музично-поетичному прочитанні піснеспівів вечірні ранньомодерної доби, що дасть змогу увиразнити їх не лише як літургійні твори, але й як мистецький феномен.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з плановою науково-дослідницькою тематикою Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і є частиною теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини XX ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика XIX – поч. XX ст.», а також у науковій співпраці з Інститутом літургіки Українського католицького університету. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, протокол засідання № 10 від 30 березня 2006 р.

Об'єктом дослідження є вечірнє богослужіння в літургійній практиці візантійського обряду.

Предметом дослідження є вибрані піснеспіви вечірні за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI–XVIII ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від Княжої доби до Бароко.

Мета дослідження полягає в осмисленні драматургії вечірньої служби на основі богословського й музично-поетичного аналізу вибраного репертуару за нотолінійними ірмологіонами XVI–XVIII ст.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань:**

- виявити історичний аспект формування структури вечірні візантійського обряду;
- простежити процес фіксації піснеспівів вечірні в українських літургійних пам'ятках від Княжої доби до ранньомодерного періоду;
- окреслити жанрову систему вечірнього богослужіння за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI–XVIII ст.;

– виокремити репертуар вечірні згідно з класифікацією за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними циклами;
– провести цілісний музично-поетичний і богословський аналіз вибраних піснеспівів вечірні.

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

Теоретичну базу дослідження склали:

– праці з теорії та історії церковної монодії М. Антоновича, Г. Васильченко-Михно, Т. Владишевської, І. Вознесенського, І. Гарднера, М. Грінченко, Л. Корній, О. Кошиця, о. П. Крип'якевича, П. Маценка, В. Металлова, Д. Разумовського, О. Путятицької, Н. Сиротинської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, та ін.;
– праці з порівняльного аналізу візантійсько-слов'янських джерел Г. Алексеєвої, К. Ганніка, А. Преображенського, О. Шевчук;
– у галузі богословії та літургіки – праці о. Ю. Аввакумова, В. Василика, о. П. Ґаладзи, А. Дмитрієвського, о. І. Дольницького, Е. Квінлана, о. К. Керна та інших.
– праці, присвячені дослідженню вечірнього богослужіння, о. М. Арранца, о. Х. Матеоса, К. Нікольського, о. В. Рудейка, М. Скабаллановича, о. Р. Тафта, М. Успенського, о. О. Шмемана.

Джерельною базою дослідження є українські нотолінійні ірмологіони XVI–XVIII ст. Опрацьовано рукописи різного територіального походження з фондів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника, Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Бібліотеки Інституту літургіки Українського католицького університету, Бібліотеки народової у Варшаві.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- простежено процес фіксації піснеспівів вечірні за українськими літургійними пам'ятками від Княжої доби до ранньомодерного періоду;
- виокремлено репертуар піснеспівів вечірні в українських нотолінійних збірниках XVI–XVIII ст.;
- визначено та класифіковано ієрархію жанрів вечірні за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними циклами;
- проведено цілісний музично-поетичний і богословський аналіз вибраних піснеспівів вечірні.

Науково-практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів для наступних студій репертуару сакральної монодії, у застосуванні музичного матеріалу в композиторській і виконавській практиці. Опрацьовані піснеспіви на основі вибраних списків репертуару вечірні забезпечують добру основу для викладання спеціалізованих курсів з історії та теорії літургійного співу, літургійного сольфеджіо, історії української та світової музики, у джерелознавчих дисциплінах, а також у літургійних і богословських працях.

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

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної

музичної академії ім. М. В. Лисенка; на молодіжній міжнародній конференції ЛНМА ім. М. Лисенка (Наукове товариство ім. Шевченка, Львів, 2010); на XXII науковій сесії НТШ (Львів, 2011); на Антоновичевих читаннях (до 95-ї річниці від дня народження М. Антоновича, Львів, 2012); на VII Міжнародній конференції «Теорія та історія монодії» (Відень, 2012); на конференції «Жанрово-стильові проекції музичного мистецтва в динаміці історико-культурних змін», присвяченій 45-річчю Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (Донецьк, 2013); на VIII Міжнародній науковій конференції до 1025-ліття Хрещення Руси-України «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, 2013); на VIII Міжнародному фестивалі фольклорної та церковної музики (Батумі, Грузія, 2013); на XVI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці України» (Київ, 2014).

Публікації. Основні положення дисертації викладено в семи одноосібних публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН ДАК України, дві статті — в іноземних виданнях.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу й трьох основних розділів. Долучено список використаних джерел і додатки. Загальний обсяг тексту — 278 сторінок, з них основного тексту — 173, список використаних джерел містить 208 позицій.

РОЗДІЛ 1. ВЕЧІРНЯ У СХІДНОХРИСТИЯНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

У літургійному богослов'ї вже став класичним вислів *lex orandi, lex credendi* (закон молитви є законом віри)[1]. Іншими словами, молитва є критерієм християнської віри. Впродовж століть у Церкві формувалося поняття «літургійного дня» — своєрідної системи богослужінь добового кола [59]. Ця система сягає корінням старозавітної традиції, згідно з якою день починається з вечора. Відповідно, першим богослужінням літургійного дня є вечірнє богослужіння, яке теж може називатися світильною службою чи просто вечірнею. У візантійській традиції, якої дотримуються, зокрема, і християни Володимирового хрещення, вечірня пройшла довгий шлях розвитку і є невід'ємною складовою літургійного дня [114, с. 435–442]. Про розвиток окремих елементів та загальної структури цього богослужіння дещо відомо, й основні етапи цього розвитку можна відтворити, досліджуючи деякі зі збережених пам'яток літургійної літератури.

1.1. Витоки християнської вечірні

Хоча на загал історія богослужінь добового кола належить до менш досліджених ділянок у царині літургійної науки, усе ж вечірні було присвячено досить багато уваги як українських, так і зарубіжних учених.

---

[1] Питання авторства цього вислову залишається все ще нез'ясованим. Однак він був добре знаним уже в V ст. Зокрема, Проспер з Аквітанії в одному зі своїх листів, у якому він розглядав питання про зв'язок між вірою і святими тайнами, пише: «Коли Церква звершує святі тайни, вона сповідує таким чином віру, яку отримала від апостолів. Звідси й бере початок стародавній вислів *Legem credendi lex statuat supplicandi (Правило віри нехай буде визначене правилом молитви)*» [див.: 114, розділ 45: 1031].

Серед дослідників богослужінь добового кола слід особливо відзначити представника київської літургійної школи професора Михайла Скабаллановича, праця якого «Толковый типиконъ» [108] донині вживається як базовий підручник для вивчення історії та богослов'я літургійного дня у багатьох богословських закладах України, Білорусі та Росії. Працю Скабаллановича продовжив інший православний дослідник, Микола Успенський, який у 1960 році опублікував більш систематичне дослідження в збірнику «Богословские труды» [126], згодом розширивши його до докторської дисертації [127]. Історією вечірні займалися такі українські дослідники, як Родіон Головацький [36] та Василь Рудейко [99]. Із зарубіжних дослідників питанням історії та богослов'я візантійської вечірні цікавилися Йоан Фунтуліс [208], Хуан Матеос [180], Ґабріеле Вінклер [205], Себастіан Жанерас [177], Михаїл Арранц [11], Роберт Тафт [199], Сергій Черногорцев [139]. Такі дослідження дають змогу краще розуміти структуру й основні елементи вечірнього богослужіння, допомагають виділити частини, які є основою та складають багатство поетичних образів вечірні.

Нижче подамо огляд основних етапів формування вечірні, що допоможе в розумінні також і музичних особливостей цього молитовного чину.

Корені вечірнього богослужіння сягають юдейської старозавітної традиції [124]. Багато дослідників погоджуються щодо того, що між давньою юдейською і християнською традиціями існує певний зв'язок [99, с. 132-133]. При цьому нам важливо зрозуміти, наскільки тісним він був та в чому полягає унікальність християнської вечірні.

Перша християнська спільнота, сформована в Єрусалимі, складалася переважно, якщо не повністю, з євреїв, які були вихована в юдаїзмі й практикували відповідні релігійні обряди [20]. Передовсім це стосувалося так званого молитовного ритму, що складає осердя релігії як такої. Молитовний

ритм охоплював увесь день і поширювався як на публічне життя спільноти, так і на приватне життя кожного побожного єврея.

На переконання відомого літургіста Роберта Тафта, християни перейняли від юдеїв передовсім установлені години літургійної молитви — ввечері, зранку та в полудень [114, с. 23]. Утім, навіть тут не було цілковитої однозгідності [176], як можна побачити із свідчення Йосифа Флавія: «Двічі на день, а саме на світанку й коли настане час іти на спочинок, слід віддати дяку Богові за ті блага, якими Він обдарував нас, звільнивши із землі єгипетської. Подяка є природним обов'язком і здійснюється як за минулі благодаті, так і для того, щоби схилити їх Подателя до інших, які ще настануть» [52, с. 8]. Це означає, що в часи християнської античності з практикою моління тричі на день могла співіснувати й дворазова щоденна молитва, яка взорувалася на часи ранкового і вечірнього храмових жертвоприношень.

Коли йдеться про внутрішнє наповнення молитви, то тут християни формували власну традицію, в центрі якої стояла особа Ісуса Христа.

Основною молитвою в юдаїзмі була молитва «Слухай, Ізраїлю» (שמע ישראל), про яку згадує книга Второзаконня (6:4), встановлюючи її як заповідь. Цю молитву промовляли вранці й увечері за певною схемою[2]. Однак основу єврейського літургійного ритму становили молитви, звані *тефіла* (по-єврейському תְּפִלּוֹת), до яких належали:

- Шачаріт, або ж Шахаріт (שַׁחֲרִת), тобто ранішня молитва (назва перекладається як «ранішнє світло»);
- Мінча або Мінха (מִנְחָה), тобто пообідня молитва;
- Арвіт (עַרְבִית) або Маарів (מַעֲרִיב), вечірня молитва[3].

---

[2] Молитва «Слухай, Ізраїлю» складалася з короткого вступу (своєрідної доксології) і трьох частин, уривків із Тори: Втор. 6:4-9; Втор. 11:13-21; Чис. 15:37-41.

[3] На тему різноманітних форм єврейської літургійної молитви див. [174].

Хоча багато літургістів вважає саме ці юдейські щоденні молитви зразком для християнських богослужінь добового кола, все ж, як зазначає у своїй найновішій публікації Василь Рудейко, здається, саме храмові богослужіння лягли в основу сучасних вечірні та утрені візантійського обряду [99, с. 132]. Описані в главах 29–30 книги Виходу обряди запалення світла, приношення кадильної та всепальної жертв визначили основні структурні особливості візантійської вечірні — піснеспів «Світло тихе», «кадильний» псалом 140 та дві молитви (відпустова і головоприклонна), які є своєрідною словесною жертвою, котра замінила щоденні старозавітні тваринні жертвоприношення [99, с. 133–139].

Обряд запалювання вечірнього світла юдеї вважали священним, а запалюючи ввечері світильники, славословили Бога [192]. Обряд домашнього запалювання світла був таким важливим, що, навіть ставши християнами, юдеї не відкинули його, а зробили центральним у власних вечірніх богослужіннях, як можна побачити з ранньохристиянського джерела «Апостольські постанови», авторство якого приписують Климентові Римському [163, п. 25]. Євангельський образ Христа як світла, котре просвічує кожну людину, що приходить у світ, стало природним обґрунтуванням для продовження цього благочестивого звичаю. Тихе світло вечірнього світильника нагадувало християнам просвітлення, яке вони отримали завдяки приходу Христа і в якому вони мали б проводити дні і ночі свого власного життя, як це можна побачити з найдавнішої відомої християнської молитви на запалення світильника [163]. Так старозавітний обряд отримав нове християнське ідейне наповнення.

Центральною гимнографічною композицією візантійської вечірні став піснеспів «Світло тихе» (Φῶς Ἱλαρόν), мова про який піде далі, а самі старозавітні тексти, які поступово наповнюють структуру вечірні, щораз більше набувають христологічного змісту.

Перш ніж набути форми літургійного чину, християнська вечірня пройшла чималий період формування. Однак немає сумніву, що виникла вона з приватної вечірньої молитви — особистої чи спільної, яку послідовники Христові здійснювали переважно в домах. Саме в цих *domus ecclesiae* були закладені основи християнського культу, який набрав публічного виміру після того, як закінчилася доба переслідувань.

У богословському науковому середовищі християнську літературу перших століть традиційно поділяють на *донікейську* (що виникла до Нікейського собору 325 р., тобто в період переслідувань Церкви, які припинилися з Медіоланським едиктом 313 р.), і *післянікейську*. У спадщині християнської літургійної літератури донікейського періоду знаходимо два твори, автори яких згадують про вечірню як про вже менш-більш сформований літургійний чин. Цими творами є «Апостольське передання» та «Заповіт Господа нашого Ісуса Христа».

«Апостольське передання» (Αποστολικὴ παράδοσις)[4] являє собою пам’ятку християнської літератури, що містить цінну інформацію про літургійне життя Церкви у III ст. Авторство твору традиційно приписують св. Іполитові Римському [91, с. 125].) В авторитетному критичному виданні «Апостольського передання», що його 1963 р. здійнив Бернард Ботте [175, с. 145], у двадцять п’ятій главі знаходимо, зокрема, і приписи, які регулюють порядок вечірньої молитви християнської спільноти. Кульмінаційним її моментом є внесення світильника на вечірнє зібрання

[4] Саме такої назви цього твору дотримується, зокрема, і М. Успенський у своїй монографії «Православная вечерня» [126]. Єгипетські церковні постанови входять до складу збірника канонів Олександрійського патріархату (Ефіопська Кормча книга), який набув остаточного вигляду в V ст. Збірник має компілятивний характер і базується на трьох літературних джерелах: «Апостольських канонах», «Апостольському переданні» та VIII книзі «Апостольських постанов». Вони були віднайдені та вперше опубліковані у 1848 р. Див.: [202, p. 214]. У цьому виданні компілятивний матеріал, базований на «Апостольському переданні» Іполита Римського, Таттам називає «сінодос». Німецький дослідник Ганс Ахеліс (H. Achelis), роблячи ще раз докладний аналіз цієї частини збірника, називає її «Єгипетськими церковними постановами». Див.: [160, S. 43].

спільноти (*de introductione lucernae in cena communitatis*). Здається, що мова йде про щоденне молитовне зібрання. За словами автора, світильника вносить диякон, проте саму церемонію внесення провадить єпископ. Ось як описує це автор «Апостольського передання»: «Коли настає вечір і приходить єпископ, диякон нехай вносить світильник і, ставши серед присутніх вірних, віддасть благодаріння. Спочатку він буде вітати, кажучи: «Господь з вами». А народ нехай відповідає: «І з духом твоїм». «Благодарім Господа». І скажуть: «Достойно і праведно є: Йому належить велич і хвала зі славою». ... І він буде молитися, кажучи так: «Благодаримо Тебе, Господи, через Сина Твого Ісуса Христа, Господа нашого, через якого Ти просвітив нас, являючи нам світло непорушне. Ось ми день пройшли і прийшли до початку ночі, насолоджуючись світлом дня, яке Ти сотворив для нашого задоволення, вечірнє світло милості Твоєї приймаючи нині, восхваляємо і славимо Тебе через Сина Твого Ісуса Христа, Господа нашого, через якого Тобі слава, і сила, і честь зі Святим Духом, нині і повсякчас, і на віки віків. Амінь!». І всі кажуть: «Амінь». І так вони нехай встають після вечері, молячись; а юнаки нехай говорять псалми; і так само діви» [175, с. 100].

Отже, у Церкві ІІІ ст. вже видно спроби окреслення літургійного чину вечірні, яка була спільним вечірнім молінням, мала літургійний вимір і кульмінаційним моментом якої було внесення світильника та спільне мовлення (*et orabit hoc modo dicens*) молитви-прослави Христа Господа, який своїм приходом просвітив усю Вселенну. Правдоподібно, у каппадокійській традиції відповідником такої молитви був гимн «Світе тихий», який донині є серцевиною й основною окрасою візантійського вечірнього богослужіння. Проте вже у вечірньому богослужінні Церкви ІІІ ст. можна чітко зауважити, що запалення вечірнього матеріального, фізичного світла поєднувалося з прославою Христа як істинного духовного Світла — джерела всякого освячення людини і світу.

Про вечірнє богослужіння в Церкві донікейського періоду згадується також у «Заповіті Господа нашого Ісуса Христа» (*Testamentum Domini nostri Jesu Christi*). Хоч у науковому світі цей твір був відомий ще з 1856 р., уперше опублікував його, віднайшовши серед сирійських рукописів, католицький антіохійський патріарх Ігнатій Єфрем II Рахмані в 1899 р. [203, с. 251].

З огляду на специфіку дослідження, найцікавішими для нас є ті частини «Заповіту», в яких описане вечірнє богослужіння. Про нього знаходимо згадку в дев'ятій главі другої книги. Подаючи приписи, які стосуються спільних трапез (агапе), автор розповідає про те, як має здійснюватися вечірнє богослужіння перед святом Пасхи. Ось як він про це каже: «Світильник приносить до храму диякон (*offeratur lucerna in templo a diacono*), який говорить: «Благодать Господа нашого з усіма вами». І весь народ відповідає: «І з духом твоїм». Діти співають духовні псалми й пісні, що стосуються світильника (*cantica ad accensionem lucernae*). Весь народ, злагоджено співаючи, відповідає: «Алилуя»» [203, с. 135].

Бачимо, що і в «Апостольському переданні», й у «Заповіті» згадується про внесення вечірнього світла. Вносить його диякон. Автор «Апостольського передання», на відміну від автора «Заповіту», подає текст подячної молитви, яку промовляє єпископ разом з усім народом. «Заповіт» не містить тексту подячної молитви, лише вказує, що під час внесення діти повинні співати псалми й духовні пісні, які стосуються обряду запалення світильника. Не виключено, що автор «Заповіту» знав про існування молитви при внесенні та запаленні світильника, проте не вважав за потрібне її цитувати. Однак його слова про *cantica ad accensionem lucernae*, без сумніву, свідчать про те, що співи та духовні пісні, які повинні були виконувати присутні на вечірньому богослужінні діти, стосуються саме Христа як істинного Світла. Можливо, це перша згадка про використання піснеспіву «Світе тихий» у контексті вечірнього богослужіння.

Медіоланський едикт, підписаний 313 р. імператорами Константином і Ліцинієм, дозволивши християнам сповідувати свою віру, мав величезний вплив на розвиток християнського богослужіння. Він відкрив дорогу будівництву храмів, а храми, своєю чергою, вимагали впорядкування літургійного життя, в якому важливе місце належало вечірні. Четверте століття також є часом, коли інтенсивно розвивався так званий «катедральний», чи «парохіяльний», тип богослужіння [75].

З цього періоду до наших днів дійшли дві основні літературні пам'ятки, які зберегли свідчення про вечірнє богослужіння: «Апостольські постанови» та «Паломництво Етерії».

«Апостольські постанови» (*Constitutiones Apostolorum*)[5] — твір, що виник близько 380 р. в антіохійському церковному середовищі та являє собою компіляцію різних текстів, узятих із таких відомих творів, як: «Повчання Апостолів», «Дідахе», «Апостольське передання», «Апостольські канони». Деякі дослідники припускають, що цей твір міг виникнути в юдеохристиянському середовищі, оскільки в другій половині IV ст. в Антіохії нараховувалося понад 60 тис. євреїв, серед яких окрему групу творили юдеохристияни [165]. «Апостольські постанови» — через різноманітність тенденцій, які знаходимо в них, — були тільки частково прийняті Східною і Західною Церквами [168]. Усе ж вони безсумнівно є чи не найважливішим документом стародавньої писемності, який відображає різні періоди формування християнської богословсько-канонічної та літургійної думки.

Критичні видання «Апостольських постанов» ділять увесь твір на вісім книг. Елементи вечірнього богослужіння розкидані в трьох різних книгах:

---

[5] Критичне видання «Апостольських постанов» (конституцій) здійснив відомий дослідник давньохристиянської літератури, професор богословського факультету Університету в Страсбурзі Марсель Мецгер. Воно вийшло друком у трьох томах у складі французької збірки патристичних текстів *Source Chretiennes* (тт. 320, 329, 336) [187].

другій, сьомій та восьмій. В цьому подано не цілісний чин вечірні, а його поодинокі елементи, з яких відтворити чин можливо, лише зіставляючи їх із сучасною візантійською традицією. Виглядає, що в документі йдеться про елементи вечірні раннього антіохійського типу, структурні особливості якої присутні також у пізніших чинах так званої константипопольської «співаної служби». Згідно з документом, саме єпископ є ініціатором та основним предстоятелем вечірнього богослужіння. Порядок вечірні, згідно з даними «Апостольських конституцій» [168], мав би виглядати наступним чином:

- рецитування вечірнього (світильного) Псалма 140;
- піснеспів (для прикладу, піснеспів вечірні: «Хваліте Господа, ви, слуги Господні, хваліте ім'я Господнє! Хвалимо Тебе, благословимо Тебе, прославляємо Тебе заради великої Твоєї слави, Господи, Царю, Отче Христа – непорочного Агнця, що бере гріхи світу. Тобі подобає хвала, Тобі подобає слава, Тобі подобає співання Богу і Отцю через Сина в Пресвятому Дусі на віки віків. Амінь!». Далі в документі йде «Пісня Симеона» з Євангелія від Луки 2:29-32);
- молитви, які промовляє диякон: за катехуменів, за тих, які опановані нечистим духом, за тих, які приготовляються до хрещення, за тих, які чинять покуту [168, розділ VIII, 35, 2];
- молитва за всіх вірних у формі єктенії;
- перша (I) і друга (II) молитви єпископа [168, розділ VIII, 35, 2,5], між ними — заклик диякона прихилити голови;
- відпуст, що його чинить диякон.

Очевидно, що перед нами не ввесь чин вечірні. У «Апостольських постановах» увага звертається тільки на ті її складові, які вважав обов'язковими. Однак за цим описом можна побачити, що у IV ст. вечірнє богослужіння набирає форми літургійного чину, який уже має певну структуру, а також вимагає присутності єпископа і диякона. Є вказівка на рецитування псалма 140, виконання інших піснеспівів та молитви у формі

ектенії[6]. Дивно, але в цьому описі немає гимну «Світе тихий», який, оскільки його знав уже Василій Великий, мав би бути знаним також авторові «Апостольських постанов». Проте, як слушно зауважують деякі дослідники, згадка про «світильний псалом» може бути прямим натяком на обряд вечірнього запалення світла, під час якого могли співати цей або подібний до нього гимн [126, с. 12].

Важливим є речитування «Псалма 140», який згодом стане основою стихирного циклу на вісім гласів. Ось як про цей псалом пише св. Йоан Золотоустий (†407 р.): «Отці постановили читати цей псалом щовечора не лише задля виразу «здіймання моїх рук – немов вечірня жертва», а й як спасительні ліки та засіб для очищення гріхів. Бо хоч би яким брудом ми себе заплямили протягом дня — на базарі, вдома чи в іншому місці, — все це можливо змити ввечері цією духовною піснею. Вона бо є ліком, який усе це виводить» [50, p. 55:427].

Також про покаянний характер цього псалма у вечірній молитві йдеться у «Трактаті про дівицтво», авторство якого приписують св. Атанасієві: «В дванадцятому часі… ви повинні збиратися на більш святковий і довший чин з вашими подругами-дівицями. Якщо ти не маєш подруги, чини це наодинці, Бог бо присутній і чує. Чудово проливати сльози перед лицем Божим» [14, с. 34].

Важливо наголосити на згадці в цьому документі про так звану пісню Симеона «Нині отпущаєши» — піснеспів, який донині присутній у вечірні візантійського обряду та який, згідно з теорією В. Рудейка, міг бути одним із трьох антифонів давньої антіохійської вечірні [99, с. 207-217]. Цитуючи «Довші правила» (37, 4) Василія Великого, Роберт Тафт пише: «А коли день

---

[6] Ектенія з грецької ἐκτενὴς означає розповсюдження, зібрання молитов з проханнями до Бога, виконується респонсорно — чергуванням диякона та хору, які на прохання відповідають «Господи помилуй» та «Подай Господи». Є різні види ектеній: велика мирна, мала, сугуба (посилена з потрійним «Господи помилуй»), прохальна та інші.

закінчиться, треба скласти Богові подяку за все, що Він нам дав, і за все, що доброго зробили ми. А з ухилень треба сповідатися, бо як ми, хотячи чи й не хотячи, в чім схибили — у слові, чи в ділі, чи в самій тільки гадці — за усе треба переблагати Бога в молитві. Незвичайно воно корисно застановлятися над минулими схибленнями, щоб їх стерегтися на будуче» [114, с. 289].

Духовне звершення вечірньої пісні описується в «Апостольських постановах» VIII, 37: «Боже… Ти створив день для вчинків світла, а ніч для підкреслення нашої немочі… милостиво прийми нашу вечірню подяку. Ти провів нас через день аж досі, захисти нас Твоїм Христом; даруй мирний вечір і ніч, вільну від гріха, і життя вічне…» [114, с. 290].

Іншою літературною пам'яткою християнської давнини, яка зберегла свідчення про богослужіння вечірні, є твір, що ввійшов у науковий обіг під назвою «Паломництво Етерії». Відкрив його і представив науковому світові у друкованій формі італійський дослідник Франческо Ґамурріні 1884 р. [171][7]. Відтоді «Паломництво Етерії» багато разів перевидавали, оскільки в різних місцях, переважно Європейського континенту, почали відкриватися щораз то нові його рукописні версії[8]. Однак багато проблем, пов'язаних як із самим текстом «Паломництва Етерії», так і з його змістом, досі залишаються в полі уваги дослідників. Авторка твору, розповідаючи про свою подорож Святою Землею, подає опис богослужінь, у яких їй довелося взяти участь. Серед них і вечірня, яку вона бачила у храмі Воскресіння Христового, де знаходиться також печера Гробу Господнього. Це богослужіння Етерія називає *licinicon*. Очевидно, що вона не ставила собі за мету описувати всі деталі літургійного чину, однак її свідчення дає нам змогу зрозуміти, якими були основні

---

[7] На даний час найбільшою популярністю в колах дослідників втішається критичне видання, здійснене групою науковців у рамках патристичної колекції Source Chretiennes, — див.: [170], перевидане в 1997 р.

[8] З історією тексту твору, про який ведемо мову, можна запізнатися, зокрема, прочитавши статтю М. Старовейського [197].

елементи чину вечірні, що її служили у IV ст. в головному християнському храмі Єрусалиму.

Згідно з розповіддю Етерії, єрусалимська вечірня у храмі Воскресіння розпочиналася о 10 годині (тобто о 16 годині за сучасним численням) і проходила в такому порядку:

- засвічування всіх лампад і свічок від вогню, який приносили з печери Гробу Господнього, де постійно горіла лампада: «О десятій годині (що називається тут licinicon, а ми називаємо вечірнею) так само всі збираются у Воскресінні, запалюються всі лампади й свічки та робиться велике світло. А вогонь не приносять ззовні, а подають із нутра печери, де денно і нощно горить невгасима лампада, тобто всередині перегороди»;
- пісенне виконання вечірніх псалмів на переміну з антифонами[9]: «Співаються вечірні псалми і довші антифони»;
- урочистий прихід єпископа та пресвітерів, які сідають на «горішньому місці», в той час хор співає пісні та антифони;
- просительна єктенія, молитва єпископа за вірних;
- спільна молитва мирян, молитва єпископа за оглашенних;
- молитва єпископа за вірних, відпуст;
- благословення єпископом кожного з присутніх;
- перехід усіх присутніх до печери Гробу Господнього: «Після цього від Воскресіння до Хреста співають пісню, а єпископ і весь народ ідуть, а коли приходять, то спершу читає молитву, потім благословляє оглашенних, тоді читає другу молитву й благословляє вірних. Після

[9] Антифон з грецької αντιφωνος — який звучить у відповідь, почергове виконання піснеспіву двома хорами. У церковному обряді антифон окрім способу виконання набув і жанрового значення, використовуючись на вечірні, утрені, літургії.

цього єпископ і весь народ ідуть за Хрест, де знову звершується те саме, що перед Хрестом» [88, с. 141];

- молитва єпископа за оглашенних;
- молитва єпископа за вірних із відпустом.

Як бачимо, опис вечірні Етерією подібний до того, що його подає автор «Апостольських постанов». Піснеспіви і псалми чергуються з ектеніями. Участь епископа свідчить про святковість вечірні. Хоча залишається невідомим, які саме псалми й пісні співали під час вечірнього богослужіння, авторка твору підкреслює: «Серед усього, що здійснюється, особливим є те, що співаються найбільш відповідні псалми й антифони — як ті, що співаються вночі, так і ті, що співаються вранці» [88, с. 144].

Невідомо також, чи був серед тих пісень та антифонів гимн «Світе тихий». Однак урочисте засвічування світла у храмі Воскресіння, про яке згадує Етерія, свідчить про те, що в єрусалимській церкві IV ст. обряд запалення світла дуже добре знали й практикували. Єдиною відмінністю єрусалимської традиції було те, що тут вогонь лампади постійно горів у храмі в печері Гробу Господнього, а тому не було потреби вносити його ззовні [126, с. 15].

Ще одним елементом вечірні є подяка за світло, що його Церква розпалює в світильниках після заходу сонця, аби пригадати нам Агнця Апокаліпсису, котрий є вічним світлом Небесного Єрусалиму, сонцем, яке не заходить. Ми бачимо цей елемент вечірні вже на початку II ст., а саме в «Апології Тертуліана». Підсумовуючи, можемо ствердити, що у IV ст. в антіохійській та єрусалимській церквах існував більш-менш чітко сформований літургійний чин вечірні. Його основними елементами були обряд запалення світла, довша чи коротша псалмодія, яку, принаймні в Єрусалимі, звершували антифонним способом. Окрім того, як це видно з опису вечірні в «Апостольських конституціях», могли бути присутні гимнографічні елементи, а також єктенії та молитви предстоятеля. Описані

вище типи вечірнього богослужіння лягли в основу древнього константинопольського способу звершення богослужінь добового кола, яке в сучасній літургійній науці відоме під назвою «співана служба». Її детальний опис донедавна був відомим лише з писань блаженного Симеона Солунського († 1429) [102]. Усе ж, особливо в останні десятиліття, цьому способові молінь було присвячено достатньо багато уваги [11, 12].

1.2. Чин вечірні в монашому та катедрально-парафіяльному обрядах

Свобода віросповідання, проголошена Медіоланським едиктом, дозволила християнському літургійному культові вийти з катакомб і дала величезний поштовх його розвиткові. Про це виразно свідчить відомий історик Візантійської церкви тих часів Сократ Схоластик, який у збереженому творі, написаному між 439 і 450 рр., зауважує, що «дуже важко, а навіть неможливо описати всі церковні звичаї, яких дотримуються в різних містах і областях» [112].

Серед усього багатства християнської літератури, яка дійшла до наших днів, можна вирізнити принаймні дві традиції відправи богослужінь добового кола: монашу і катедральну. Автором такого суто умовного розрізнення є відомий німецький дослідник літургійної літератури Антон Баумштарк (A. Baumstark, †1948). Його послідовник, іспанський єзуїт Хуан Матеос, опираючись на це розрізнення, пішов у своїх дослідженнях далі й звернув увагу на два види монашої традиції, які називає, відповідно:

- єгипетська монаша традиція;
- міська монаша традиція [182].

Однак ці розрізнення слід розуміти не як хронологічні етапи становлення християнських богослужінь добового кола, а як три різні площини життя Церкви, у яких вони одночасно розвивалися [144, с. 53].

Розвиток монашества як такого почався від пустельництва. Його батьківщиною став у IV ст. Єгипет. Найвідомішими були три центри пустельництва: Нітрія, Келлія і Скетія. Пустельники мали свій ритм життя, в основу якого було покладено молитву і працю. У молитовному подвигу отці пустелі намагалися досконало сповнити Христовий заклик про невпинну молитву (Євангеліє від Луки 18:1), а тому більшу увагу звертали на приватну молитву. Проте з плином часу, з огляду на різні обставини, у тому числі суто практичного характеру, виникла потреба у спільних зібраннях, які відбувалися переважно в ніч із суботи на неділю. Про ці богослужіння розповідає твір під назвою «Історія єгипетських монахів», який стверджує, що пустельники «збиралися разом у церкві тільки в суботу і в неділю, щоб зустріти одне одного. Багатьох із них, які помирали у своїх келіях, віднаходили щойно по чотирьох днях, тому що бачилися між собою тільки на спільних зібраннях» [172, с. 193]. Очевидно, що такого роду зібрання монахів мало не тільки товариський, але передовсім молитовний характер.

Один із відомих отців кеновійного чернецтва Йоан Касіян, який народився близько 360 р., мав змогу протягом довшого часу (від 380 до 399 р.) здобувати досвід серед монахів у Скетії, а також відвідувати монахів, що жили в Нітрії та Келлії. У своєму творі «Про кеновійні інституції» він описує, окрім дисциплінарного ритму, також молитовне життя єгипетських монахів-пустельників. Його основу, за словами Йоана, становила молитва псалмами, яка перепліталася з особистою молитвою. Ось слова очевидця: «У Єгипті та Тебаїді, під час як вечірніх, так і нічних зібрань, читаються дванадцять псалмів з додаванням двох читань зі Старого і Нового Завітів. Цього давнього закону там у всіх монастирях багато віків непорушно дотримуються, тому що, за розповідями старців, його встановили не люди, а відкрив отцям ангел... Отож, коли відправи першої з церков наступники незмінно зберігали ще у свіжій пам’яті й завзяття небагатьох, вибраних до віри, яку поширювали серед народу, ще не охололо, вельмишановні мужі,

піклуючись про благо потомків, зібралися, щоб визначити, як треба в увсіх братствах звершувати щоденне богослужіння. Одні вимагали, щоб читалося п'ятдесят псалмів, інші — щоб шістдесят, а дехто й ще більше, і суперечку цю не розв'язали до вечірнього зібрання. Коли ж вони, за звичаєм, хотіли почати вечірню молитву, то один вийшов на середину співати псалми Господеві. Коли всі сиділи (так цей звичай і досі триває у єгипетських краях) і в напруженні уваги слухали того, хто співав псалми, він проспівав однаково дванадцять псалмів і, на дванадцятому псалмі заспівавши «алилуя», зробився невидимим, чим і поклав край суперечці про богослужіння» [51][10].

Наведена розповідь ще раз підтверджує той факт, що в єгипетській монашій традиції серцевиною спільних молитов, які відбувалися тільки зранку й увечері, були псалми, а точніше — дванадцять псалмів, переплетених із приватними молитвами та читаннями зі Святого Письма.

Роберт Тафт, проаналізувавши докладно розповідь Йоана Касіяна, уклав чітку схему, яка пояснює перебіг вечірні за єгипетським монашим звичаєм.

Таблиця 1.1.

Монаший устав за єгипетським звичаєм

I. Псалмодія. Дванадцять псалмів із Псалтиря в такому порядку:	
Сидячи:	Псалом, який читає хтось один стоячи, а всі решта слухають
Стоячи:	Молитва в тиші з простертими руками
Навколішки:	Так можна було молитися протягом усього часу
Стоячи:	Молитва в тиші з простертими руками, яка закінчувалася молитвою головного служителя
За такою схемою прочитували кожний псалом. Читання дванадцятого псалма читець закінчував словами: «Алилуя» (тричі), «Слава Тобі, Боже!», «Слава і нині». На цьому закінчувалася псалмодія, що	

[10] Послання преподобного Йоана Кассіяна. Книга друга: «О правилах ночной молитвы и псалмопения» [51].

складалася з дванадцяти псалмів.	
Читання зі Святого Письма (завжди читалися два читання)	
понеділок — п'ятниця:	Читання зі Старого Завіту Читання з Нового Завіту
субота, неділя, а також пасхальний період:	Послання апостолів або Діяння Євангеліє

Слід додати, що такий ритм моління з понеділка по п'ятницю кожен монах виконував приватно у своїй келії, натомість у суботу й неділю, а також у пасхальний період монахи єгипетської пустині збиралися разом на спільну молитву. Інший тип вечірньої молитви існував у кеновійних монастирях, які були розташовані далеко від міської метушні і в яких монахи постійно мешкали разом. До таких монастирів слід зарахувати передовсім ті, що були засновані св. Пахомієм Великим у Тебаїдській пустелі близько 320 р.[11]. Свого часу ці монастирі набули досить великої популярності. За свідченням св. Єроніма, який написав «Вступ до Правил св. Пахомія», вони нараховували від 30 до 40 домів, у кожному з яких мешкало до сорока монахів, які молилися разом в окремій, призначеній для цього кімнаті, а спали в дорміторії [114, с. 64].

У «Правилах св. Пахомія» знаходимо досить обширний опис того, як повинна виглядати спільна молитва, зокрема вечірня. У пахоміянській монашій традиції вечірня мала окрему назву — «богослужіння шести молитов». Це означало, що монах-седмичник (тобто черговий) повинен був прочитати шість вибраних фрагментів Святого Письма, які перепліталися з «Отче наш» та іншими покаянними молитвами. Кожна молитва проводилася

[11] Це був один із північних регіонів стародавнього Єгипту зі столицею Теби (Θηβαΐδα). З усіх сторін він був оточений пустелею, а тому став сприятливим місцем для перших пустельників. Зокрема, тут подвизалися, крім св. Пахомія, також свв. Макарій і Антоній; див.: [190, с. 18].

то сидячи, стоячи чи навколішки, завершуючись знаком хреста. Саме «богослужіння шести молитов» відбувалося за наступною схемою:

Таблиця 1.2.

«Богослужіння шести молитов» у практиці св. Пахомія

Сидячи:	Монах на амвоні читав вибраний фрагмент зі Святого Письма
Стоячи:	Закінчивши, він творив на собі знак хреста, опісля слідувала молитва «Отче наш», після якої монах-седмичник знову творив на собі знак хреста
Навколішки:	Покаяння молитва в тиші
Стоячи:	Знак хреста Покаянна молитва Знак, що можна сідати [114, с. 65].

На підставі літературних джерел, які дійшли до наших днів, щось більше сказати не можна. Хіба що додати, що в неділю в пахоміянських монастирях практикували спільну Євхаристію[12], а також дві катехизи та дві духовні конференції настоятеля монастиря [186]. Отож серед пустельників головним правилом було молитися безнастанно. І хоч у IV ст. прийнято було молитися вранці й увечері, такі питання, як місце, час і кількість присутніх на богослужінні, відходили на задній план перед закликом Христа до безнастанної молитви.

Окрім монастирів єгипетського типу, у IV ст. починають появлятися монастирі в місті. Вони були новим феноменом свого часу, проте їхні насельники намагалися наслідувати правила єгипетських монахів, які залишалися для них ідеалом. Про монастирі в місті виразно говорить св. Епіфаній із Саламіни. У творі «Якір віри» (*Ancoratus*), написаному близько 377 р., він згадує, зокрема, і про те, що «деякі монахи проживають у місті, інші, натомість, перебувають у монастирях, досить віддалених від

[12] «Спочатку Літургія не була невід'ємною частиною монашого життя. Євхаристійна відправа не займала в ньому особливого місця. Це було турботою клиру, але не монаха. А завданням монаха було молитися безнастанно у своєму серці. Саме це було його основне завдання від Бога (Opus Dei) і його богослужіння, тобто піст, чування, праця, пильнування серця і мовчання». Див.: [207, с. 250].

міст» [47, с. 43]. Його сучасники, такі як Василій Великий, Йоан Золотоустий, а також неодноразово згадуваний уже Йоан Касіян, свідчать про те, що міські монастирі почали інтенсивно появлятися в тій же Палестині, Антіохії та Каппадокії.

Поява монастирів у місті мала вплив і на перебіг літургійного життя, зокрема й на порядок вечірнього богослужіння. Міські монастирі, що розташовувалися поблизу парохіяльних церков, де вечірня служилася в інший спосіб, переймали деякі її частини, адаптовуючи до структури монашої вечірні єгипетських монастирів. Ясна річ, що в різних частинах Малої Азії процес обміну літургійним досвідом між монашим і парохіяльним середовищем проходив по-різному.

Для ілюстрації літургійного життя в міських монастирях ми зупинимося на тих, які заснував св. Василій Великий (†379). Перед тим як почати реорганізацію монастирів у дорученій йому єпархії, він здійснив немало подорожей головними центрами стародавнього монашества, переймаючи в них досвід, та й сам, разом зі своїм приятелем св. Григорієм Богословом, у 370 р. здобув досвід аскетичного життя в Понтійській пустелі.

Головною ідеєю Василієвої реформи монашества було дати мирянам приклад досконалого життя та заохотити їх до цілковитого наслідування Христа. Для цього він засновував монастирі саме в місті, а монахи, які їх населяли, повинні були реалізовувати Христовий заклик до досконалості через молитовне життя і служіння. На молитовному житті міських монастирів досить виразно видно впливи так званої катедральної традиції, тоді як у класичному єгипетському монашестві, як ми це вже показали, основою літургійного дня були два зібрання, вранці та ввечері. Решту часу монах перебував у приватній молитві й праці.

Святий Василій Великий мав ту саму мету — дати монахам змогу безнастанно молитися, однак не тільки приватно, а й спільно. До того ж, саме він заохочував молитися приватно під час праці, щоб таким чином її

освячувати, щоб вона також ставала молитвою. Щоб молитва мала свій ритм, св. Василій пропонував дотримуватися стабільних годин для спільних молитов, які охоплювали весь день[13]. Ось перелік спільних молитов, які св. Василій установив у своїх монастирях: утреня; час третій; час шостий; час дев'ятий; вечірня; повечеріє. Цей розпорядок монастирських богослужінь цілком нагадує нинішній, а про порядок вечірніх молитов у монастирі св. Василій каже ось що: «А коли настане ніч, треба просити, щоб наш спочинок був без спокус і вільний від сновидінь; у той час необхідно читати дев'яностий псалом. Павло і Сила подають нам приклад, що опівночі треба вставати на молитву». У Діяннях розповідається: «А опівночі Павло і Сила славили Бога» (Діяння 16, 25). А псалмоспівець каже: «Опівночі вставав я, щоб скласти подяку Тобі за оправдання Твоєї праведности» (Псалом 119, 62). І знову ж, треба випередити вранішню зорю і вставати на молитву, щоб день не застав нас у ліжку, бо сказано: «Очі мої випередили світанок, щоб роздумувати над словами Твоїми» (Псалми 119, 147)» [23, с. 187].

Святий Василій не подає детального опису вечірні, але бачимо, що він поєднує її з повечерієм. Роберт Тафт, детально аналізуючи Василієві «Ширші правила» («Великий Аскетікон»), знаходить також сліди присутності у вечірні у василіянських монастирях Псалма 140, а з ним обряду запалення світла (*lucernarium*), який був кульмінаційним моментом вечірнього богослужіння катедральної традиції. З цього Тафт робить висновок, що

---

[13] «Отож ми досягнемо душевної зібраности, якщо при кожному ділі будемо просити в Господа сприяння в праці, дякувати за сили й дотримуватися наміру вгодити Богові. Коли ж не будемо так чинити, то як зможемо узгодити між собою обидва апостольські накази: *Безперестанку моліться* (Перше послання апостола Павла до Солунян 5:17) і *день і ніч працюючи* (Друге послання апостола Павла до Солунян 3:8). Отож, коли закон наказує повсякчас висловлювати подяку, а згідно з природою і законом нашого життя це ще й необхідно, то не слід нехтувати усталеними серед братій часами молитви. Їх вибір закономірно зумовлений: кожна пора нагадує нам про блага, отримані від Бога». Див. [23, с. 186].

монастирі, які почали творитися у IV ст. в містах, внесли три основні зміни в літургійний ритм:

- доповнили літургійний день часами;
- зробили синтез монашої і катедральної традицій, особливо щодо вечірні та утрені, в результаті чого, хоч і був запроваджений обряд запалення світла, псалмодія все ж таки залишилася базовою молитвою;
- впровадили нове богослужіння, яким було повечеріє [114, с. 185].

Свою назву катедральна традиція завдячує головному місцю міських літургійних зібрань — єпископській церкві-катедрі. Вона була осідком перебування єпископа, а також літургійним еталоном, на який взорувалися парафіяльні церкви. Тому досить часто в науковій літературі назви «парафіяльна» і «катедральна» традиція вживаються як синоніми. Головною прикметою богослужінь у традиції катедрального типу була велика кількість символів (світло, кадило), церемонійний дух (процесії), присутність співаних частин (антифони, гимни), різноманітність служителів (єпископ, священик, диякон, читець, співець та ін.)[14]. Псалмодія в катедральній традиції відрізнялася від монашої. Якщо в останній псалми читали за порядком, то в катедральній їх підбирали відповідно до часу і місця богослужіння.

Одні з перших свідчень про існування катедральної традиції вечірні знаходимо у відомого історика Церкви Євсевія Кесарійського (†340 р.) Він залишив твори не тільки історичного змісту («Церковна історія»), але й екзегетичні, у яких пояснював вибрані книги Святого Письма. Серед них чільне місце займає «Коментар на псалми». У коментарі на Псалом 64 Євсевій, зокрема, каже таке: «Очевидним знаком Божої сили є те, що в усіх Божих церквах світу на світанку й у вечірні години приносяться Богові гимни і прослави, справжні божественні принади. Божими принадами є власне гимни, які возносяться повсюди на землі у його Церкві ранком та ввечері.

[14] Х. Матеос, див. [59, с. 181–187].

Через це в якомусь місці сказано: «Заспіваю Господеві солодку пісню» (Псалом 146:1) і «Молитва стане перед тобою, мов кадило» (Псалом 140:2)» [49, розділ 23:630].

Євсевій Кесарійський у своєму описі вечірнього богослужіння особливо наголошує на його співній формі. Основою цього богослужіння був обряд запалення світла, який супроводжувався виконанням гимну «Світе тихий», а перед тим урочисто виконувався Псалом 140, початок якого автор цитує. Він також зауважує, що така традиція вечірні існує в усіх церквах по цілому світі. Очевидно, автор має на увазі всі знані йому церкви.

Досить яскраве, а водночас зворушливе свідчення про катедральну форму вечірні, що її служили в церквах Каппадокії, знаходимо в «Житії св. Макрини», що його написав св. Григорій Ниський (†394), рідний брат св. Василія Великого (Макрина була їхньою рідною сестрою). Макрина помирала у вечірню пору, і ось як описує її останні хвилини св. Григорій: «Так настав вечір, і коли внесли світильник, вона обвела очима кімнату і явно звернула погляд на джерело світла, бажаючи прочитати світильничні молитви. А оскільки голосу не було, вона виконала своє бажання в серці, супроводжуючи молитву порухами рук і ворушачи губами в такт внутрішньому голосу. Завершивши подяку, вона піднесла руку до чола, щоб перехреститися, ознаменувала тим самим кінець молитви та, глибоко зітхнувши, разом із молитвою завершила й життя» [39, розділ 25:178].

Цей опис свідчить про те, у IV ст. існував ще домашній обряд вечірні, який базувався на богослужінні катедрального типу. Його кульмінаційним моментом було внесення світильника, яке супроводжувалося читанням світильничних молитов, про що ми вже згадували.

Аналізуючи літературну спадщину каппадокійських отців (свв. Григорія Богослова, Василія Великого та Григорія Ниського), Р. Тафт звертає увагу на те, що описи богослужінь та різні згадки про богослужіння в їхніх творах дають підстави говорити про кілька типів вечірні, зокрема:

- повсякденну;
- святкову і воскресну;
- всенічне, коли вечірня поєднувалася з утренею і тривала до самого ранку.

Проте в основі вечірні катедрального типу, яку служили в Каппадокії, та й не тільки в ній, була та сама схема:

- обряд внесення світла, який супроводжувався виконанням гимну «Світе тихий»;
- Псалом 140;
- читання і проповідь (переважно у святкові дні);
- єктенії з різноманітними проханнями [114, с. 62].

Елементи катедральної вечірні єрусалимської церкви збереглись у пам'ятках змішаного монашо-катедрального типу (VI–VII ст.). Центральною фігурою цієї епохи є преподобний Сава Священний [108]. Саме з ним літературне передання пов'язує головним чином нинішній тип вечірньої служби. З Житія преподобного Сави дізнаємося про богослужіння у палестинському монашестві, тоді як немає відомостей про тамтешній молитовний чин у єгипетських монастирях.

Однак у фрагменті патерика VI ст. «Паломництва Йоана і Софронія до Ніла Синайського» дізнаємося, про те, що на вечірні вже був Псалом 140, велика та прохальна єктенії, «Світе тихий», «Сподоби, Господи», «Нині отпущаєш». До цих незмінних частин приєднувався ряд пісень, що називалися тоді *тропарями*, а також читання Старого та Нового Завітів. У цей, уже якоюсь мірою сформований, обряд потрібно було вставити лише Псалтир, бо його віддавна вважали настільною молитовною книгою для монаха. Про те, в який спосіб вводили псалми в тогочасне богослужіння, ми дізнаємося з цінних розповідей про відвідини синайського авви Ніла палестинськими монахами Йоаном Мосхом і Софронієм (останній згодом став єрусалимським патріархом). Ця розповідь збереглася в деяких древніх

патериках (у рукописах Ватиканської бібліотеки) та в Нікона Чорногороця. Вона знайомить нас із трьома видами тогочасного вечірнього богослужіння. Бесіда трьох монахів на горі Синай деякою мірою розкриває нам структуру молитовних послідовностей: «Розповідає нам авва Йоан та авва Софрон, мовлячи таке: «Коли ми прийшли до авви Ніла напередодні свята Господнього, старець мовчав на вершині гори з двома іншими учнями. Коли ми прийшли на вечірню, старець почав «Слава Отцю» та ін. І коли вони відмовили «Блажен муж» та «Господи воззвах» без тропарів, і «Світе тихий», і «Сподоби Господи» (у цьому місці М. Скабалланович помилково вказує на виконання «Сподоби Господи», тоді як використовується «Нехай направиться»). Після опису утренього богослужіння: «…і кажу старцеві: «Чому, авво, ви не дотримуєтесь чину вселенської і апостольської Церкви?» І каже мені старець: «Хто не дотримується чину вселенської і апостольської Церкви, хай буде йому анатема і в нинішньому віці, і в грядущому.» І кажу йому: «Як же ти не читаєш на вечірні святої неділі тропарів, ні на «Господи воззвах», ні тропар на «Світе тихий», ні на «Нехай направиться»» [108, с. 294-296].

З цієї розповіді ми в деталях дізнаємося про синайське пустинне богослужіння. Про склад іншого, тобто монастирського богослужіння в Палестині, дізнаємося з того, що викликає здивування у відвідувачів, а саме: їм здається дивним відсутність тропарів на «Господи воззвах», на «Світе тихий» (прокимена) та тропарів на «Сподоби, Господи» (тобто, «Нехай направиться»).

Катедральна вечірня, на відміну від монашої, мала передовсім досить розмаїту структуру й була наповнена псалмами, піснеспівами, читаннями, проповідями тощо. Про це писав св. Симеон Солунський у творі «Розмова про священнодії і таїнства церковні»: «Інших чинів уставу Великої церкви тепер не дотримуються в інших церквах, навіть і в самому христолюбивому і царському місті [Константинополі], оскільки після того, як його захопили

латиняни, цей добрий звичай занедбали. Хоч, як мені здається, і тому, що для цього треба було багато священиків і співців» [102, с. 266].

Особливістю звершення цього чину був прекрасний хоровий спів. Однак уже в часи св. Симеона на зміну такому чинові прийшло простіше для виконання єрусалимсько-палестинське богослужіння, про що він це пише так: «В обителях і в усіх церквах дотримуються лише самого чину єрусалимського уставу св. Сави, оскільки його можна звершувати й наодинці, оскільки його створено для монахів і його часто виконують у кіновіях без співу. Звичайно, ця постанова була впроваджена через необхідність і є справою святоотцівського благоустрою» [102, с. 268].

Серед сучасних науковців про це богослужіння пишуть И. Мансветов [72; 73], о. Х. Матеос (Типікон Великої Церкви) [181], М. Арранц [11; 12], С. Паренті [46], О. Странк [198], А. Лінґас [179] та інші. Зокрема, монографічне дослідження щодо співаної вечірні та утрені (на жаль, усе ще не опубліковане) написав Ґ-М. Ганке [173]. Для нашого дослідження цей тип богослужіння є особливо цікавим, оскільки містить додаткову інформацію про походження співаних частин вечірні.

Однією з особливостей «співаної служби» є перевага півчого матеріалу над усіма іншими богослужбовими елементами. Винятками були лише дияконські єктенії та молитви пресвітерів. Богослужіння супроводжувалося процесійними входами з притвору в храм вірних та з храму вірних у святилище. Структура богослужіння була досить простою. У притворі храму виконували початкову довшу псалмодію, яка складалася з восьми «великих» антифоні, перший (псалом 85) і останній (псалом 140) з яких були фіксованими, а решта шість змінювалися протягом двох тижнів. Відтак відбувався вхід у храм вірних, де відбувалася служба трьох «малих» антифонів (псалмів 114, 115, 116), після яких у навечір’я великих свят ішли прокімен і три біблійних читання. Після цього відбувався вхід клиру у святилище, який завершувався єктеніями та двома молитвами (відпустовою

та главоприколонною) і походом до місця, де богослужіння остаточно завершувалося [12, с. 7–30]. При співі антифонів зазвичай не виконували всі стихи псалма, а вибирали певне їх число. Для великих антифонів стихів могло бути вісім, а для малих — чотири. Можливо, це стало причиною відбору стишків на «Блажен муж» та на «Псалмі 103».

Проте в сучасній візантійській вечірні у вечір суботи після першого вступного псалма виконується перший антифон («Блажен муж»). Слід зазначити також, що у «співаній» вечірні константинопольської катедри були відсутні типові для вечірнього богослужіння піснеспіви «Світло тихе», «Сподоби, Господи» та «Нині відпускаєш»[15].

Серед молитов константинопольського всенічного богослужіння молитва першого антифону містить цитати й алюзії на «Псалом 103», який згодом став «Предначенательним» [99].

Отже, на рівні музичного передання сучасна візантійська вечірня все ж адаптувала з вечірних богослужбових чинів репертуар «співаної» константинопольської вечірні: чотири жанри антифонного чи прокіменного типу — Псалом 103, антифон «Блажен муж», Псалом 140 та прокімен. Ці піснеспіви збереглися в рукописних ірмологіонах XVI–XVII ст.

1.3. Структура вечірні в практиці Київської Церкви

З прийняттям християнства Київська Русь адаптувала й розлогу структуру церковного співу, що стало міцним фундаментом до розвитку церковно-півчої культури. Цей найдавніший період є найменш дослідженим не лише з позиції репертуару, але й стосовно виконавського стилю. Оскільки невменна нотація не забезпечувала точного прочитання мелодики,

[15] У часи св.Симеона Солунського піснеспів «Світло тихе» додали до чину «співаної» вечірні [179, с. 426].

літургійний музичний матеріал передовсім заучували напам’ять. Про існування такої практики навчання в давній київський період, зокрема в Києво-Печерській лаврі, пише Мирослав Антонович: «…що у славній Печерській лаврі у Києві монахи співали напам’ять (без нотого тексту), і при цьому на багато голосів, навіть надзвичайно складні літургійні співи» [10, 228].

За часів князя Ярослава Мудрого (сер. XI ст.) розпочинається новий період в історії церковної музики, що призводить до змін богослужбової півчої практики. Знаменитий Софійський собор, спорудженний у 1037 р., стає центром літургійно півчої практики всієї Русі. Заснування Києво-Печерської лаври (друга пол. XI ст.), яка стає взірцем професійно-співочої богослужбової практики, сприяє винекненню навчальних центрів літургійного співу. Про спів у Києво-Печерській лаврі свідчать окремі нотатки з Києво-Печерського патерика, повязані з ім’ям Нестора Літописця. Описуючи основні практики чернечої обителі, автор згадує про церковний спів, зокрема про виконання псалмів, у тому й на вечірні: «По павечернім бо пінії сідущу єму» [60, с. 40], «яко братії навечернія молитви поющих» [60, с. 52] або ж на всеношній: «вістаяше паки на ношное пініє і поклоненіє коліном творяще» [60, с. 41].

Пожвавлення політичних зв’язків між Києвом і Візантією не могло не позначитися на культурній сфері, зокрема музичній. У цьому ж столітті до Києва прибувають грецькі півчі, яких вважають першими вчителями грецького співу. За короткий час півча літургійна практика на Русі зазнала поширення, що значною мірою вплинуло й на засвоєння жанрової структури, нотації та книгописання. Серед церковних книг, що дійшли до нас з тих давніх часів, відзначимо: часослов, октоїх, ірмолой, стихирар, кондакар, мінеї та тріоді.

У часослові містилися основні незмінні частини служби співу священника і дяка чи хору. Подібно, як в уставі, молитви й співи записані

одне за одним — те, що незмінне. Октоїх та інші книги містили змінні піснеспіви. Октоїх (ця книга мала ще назви «Паракліт» та «Осмогласник») уживався в практиці частіше, ніж мінеї, піснеспіви яких виконувалися один раз у році. Октоїх менше нотувався, оскільки його піснеспіви використовувалися частіше й повторювалися. Октоїх містив чинопослідування вечірні для шести буденних днів тижня та неділі, а також вечірні та всеношної, впорядковані за восьмигласною системою.

Спочатку октоїх був спільний з тропологіоном і стихирарем, тому що містив тропарі й стихири. Згодом, з розширенням репертуару, піснеспіви поділилися на три групи — мінея, тріодь та октоїх. Від IX ст. октоїх упорядкований за літургійними циклами: сідальними, стихирами на «Господи воззвах», на стиховні, «хвалитними», після чого записувалися канони. Зі збережених пам'яток X ст. першими йшли стихири, тоді сідальні, а потім канони. Від XII ст. перший розділ був змішаного, тропарно-стихирного типу, другий містив канони. У XVII ст. кожен глас починався із суботньої вечірні, яка зберегла позначення у двох видах: малої і великої, тобто тільки для недільної служби або ж свята (у мінеях). Різняться ці вечірні кількістю стихир: на великій їх більше, але основні зберігають той самий текст. Тому в нотованому октоїху ці стихири записували один раз. Після воскресної недільної вечірні записували щоденну — з неділі вечора до п'ятниці в одному гласі. Основу вечірні складають стихири на «Господи воззвах» і стихири на стиховні, які щодня мали присвяту: у неділю та понеділок увечері — *покаянні*, у вівторок і четвер увечері — *крестні*, у середу ввечері — *апостольські*, у п'ятницю — *святим мученикам, святителям та преподобним*, у суботу, звісно, — *воскресні*. У наславниках додавалися ще теми дня загальної служби: Предтечі, ангелам, Миколаю та іншим святим, що перегукується з тематикою тропарів, які співаються на завершення вечірні (див. нижче).

Для буднього дня стихири на «Господи воззвах» співалися на мелодії подобних: «Прехвальнії мученици» (першого гласу), «Єгда от древа» (другого гласу), «Велія мученик твоих», «Крестообразно», «Поставиша» (третій глас), «Дал єси знаменніє», «Яко добля», «Званий свише» (четвертий глас), «Радуйся постником», «Преподобне отче» (п'ятий глас), «Ангельския сили», «Тридневен воскрес єси», «Отчаянния житія ради», «Всю отлодивше» (шостий глас), «Днесь бдит», «Не к тому возбраняєми» (сьомий глас), «Господи аще судилище», подобен і самоподобен «О преславного чудесе», «Мученице господни» (восьмий глас). Стихири на стиховні зрідка мають вказівки на подобен, можуть містити в наславниках самоподобні: «Небесним чином радованіє» (першого гласу), «Велія мученик твоих» та «Велія креста твоєго» (третього гласу) та інші.

Структура октоїха відобразилась і на інших книгах. Адже співи богослужінь переважно поєднували і октоїх, і мінею чи тріодь. Таким чином, великі празники ввійшли в зміст стихираря, рухомі — у тріодь, а нерухомі — у мінею. Стихирар залишився виключно жанровою книгою, тоді як кондакар та ірмологіон могли містити й інші жанри у додатку. У мінеї XII ст. кожен день починався із сідальних, тропарів, кондаків, потім — стихирні цикли вечірні та утрені й аж тоді — канони. Мінеї XVII ст. зберегли таку структуру, яка є в октоїху того часу: вже не за літургійними циклами, а за структурою богослужіння, починаючи з вечірні: порядок стихир і тропарів, тоді полуношниці, часів, утрені та інших служб добового кола.

Розглянемо структуру пісенної вечірні, яка збереглася в нотолінійних ірмологіонах — синтезованих збірниках XVI ст. Репертуар вечірні вибрано нами та класифіковано за піснеспівами з українських ірмологіонів завдяки каталогу Ю. Ясіновського. З таблиці (див. Додаток **Б.1**) видно, що ці вибрані ірмолоніони зберігаються в бібліотеках і фондах Києва, Львова, Мінська, Москви, Санкт-Петербурга, Вільнюса, Варшави, Перемишля, Харкова, Ужгорода, Бухареста. Є рукописи, з яких можна розглянути два-три

піснеспіви. У найдавнішому Супрасльському ірмологіоні (1598-1601) (за каталогом Юрія Ясіновського [149] №5)[16], переписаному Богданом Онисимовичем, знаходимо «Предначинателен псалом» та «Блажен муж». Ці **два** піснеспіви є також у ще одному рукописі із Супрасльського монастиря (1638-1639), переписаному Феодором Семионовичем (за кат. №46), та з Києво-Печерської лаври (кін. XVIII – поч. XIX ст.] (за кат. №1040). Спостерігаємо інші два піснеспіви в одному рукописі: Предначинателен псалом і «Господи воззвах» є в рукописі 1629 р. з Києво-Печерського монастиря (за кат. №41); «Блажен муж» і «Світе тихий» — у рукописі 1680 р. авторства Андрейка Михайлова, який зберігається в Москві (за кат. №245); «Світе тихий» і «Господи воззвах» — у рукописі кін. XVII – поч. XVIII ст. з Мінська (за кат. №385); середини XVIII ст. з Лубенского Свято-Преображенського монастиря (за кат. №840) та Ірмологіоні 1759 р., переписаному єреєм Григорієм (за кат. №917), які зберігаються в Санкт-Петербурзі; XVIII ст. з Москви, Симоновського синодального монастиря (за кат. №891). «Блажен муж» і «Нині отпускаєш» є в Ірмологіоні 1720 р., переписаному Теодором Чеховичем Єгипетським, що зберігається в Києві (за кат. №523). Найчастіше записаними є піснеспіви «Блажен муж» і «Господи воззвах», які містяться в ірмологіонах таких книгозбірень: Києва — вже згадуваний (1629 р.) з Києво-Печерського монастиря (за кат. №41), XVIII ст. авторства Симеона з Видубицького монастиря (за кат. №581); Львова — 1680–1681 р., переписаний дидаскалом Василієм Скалацьким в м. Лежайськ (за кат. №246), 1700 р. авторства священника Іллі Бублицького з м. Комарно (за кат. №336), 1742 р. авторства дидаскала з м. Дрогобич Алексія Волошиновича (за кат. №762); Санкт-Петербурга — згадуваний уже 1700 року з м. Переяславль (за кат. №336)**;** Варшави — 1748 р. дидаскала з церкви св. Миколая м. Старий Самбір Іоана Ріжкевича (за кат. №788); Москви —

[16] Далі в тексті номер ірмологіону (№) пишеться за цим каталогом – за кат. № .

1752 р. авторства Феодора Левицького із с. Михунки Польові (за кат. №896), 1762 р. з Ново-Спаського монастиря (за кат. №936); Вільнюса — 1769 р. авторства єромонаха Іосифа Зогоровського (за кат. №953). В останньому ірмолгіоні збереглися чотири піснеспіви: «Нині отпускаєш» та «Господи воззвах» (за кат. №111), «Блажен муж» та «Господи воззвах». Три піснеспіви: «Блажен муж», «Нині отпускаєш» та «Господи воззвах» знаходяться в рукописі 1649 р. із Супрасльського монастиря (за кат. №51). Унікальним є рукопис Києво-Печерського монастиря XVIII ст., адже в ньому знаходимо «Сподоби, Господи», а також «Світе тихий» та «Нині отпускаєш» (за кат. №950). Така географія ірмолойних книг свідчить про вживання цих піснеспівів у практиці монастирів, церков, парафій.

Дуже важливим є збереження імен переписувачів цих рукописів. Очевидно, ці люди були не тільки переписувачами, але й виконавцями-співцями, регентами, вчителями музики, і можна сказати, що й редакторами, а також ілюстраторами. Різна збереженість піснеспівів вечірні, можливо, розкриває особливості тієї місцевості, де виконувався піснеспів, а може, то був його новий варіант. Є й вказівки на різні напіви як окремих піснеспівів, так і біля назви «Всенощное бдініє». «Блажен муж» трапляється таких напівів: києво-печерського (за кат. №1040), печерського (за кат. №246, 953), київського (за кат. №336, 762, 788, 896), острозького (за кат. №245, 246, 336, 581, 896), болгарського (за кат. №788). «Господи воззвах» збереглося болгарського напіву (за кат. №111, 246), Предначинательский псалом з болгарським напівом (за кат. №240), «Світе тихий» з вказівкою «півци поют» (за кат. №917), Всеношне бдініє «острозького» та «київського» напівів (за кат. №111 та №№950, 953). Записувалися в одному рукописі й два напіви одного піснеспіву: «Блажен муж» острозький і болгарський (за кат. №246), київський та болгарський (за кат. №788). Грецький напів трапляється в рукописі з Ново-Спаського монастиря (за кат. №936) та Києвопечерського монастиря XVIII ст. (за кат. №950).

Збереженість імен підкреслює важливість цієї особи й усвідомлення нею свого соціального статусу, професії чи покликання: дидаскал, монах, священик, єрей, єромонах. Ці переписувачі були й уставниками, тобто впорядковували порядок богослужіння в певному монастирі. Крім ірмологіонів, уставники укладали окремі книги — устав, типікон. У типіконах постійно згадується про інші церковні книги, з вказівками на гласи, які супроводжують співані тексти. Осмогласне впорядкування, чи за седмичничним циклом, сприяло засвоєнню мелодій і репертуару гласів. Тому можна говорити, що, поряд із засвоєнням жанрів і форм церковного співу, Українська церква адаптувала і структуру богослужбового обряду у формі уставів. Як уже згадувалося вище, в історії церкви паралельно існували два типи уставів: монастирський і світський. Монастирі користувалися студитським і єрусалимським уставами, а до світського належав типікон Великої церкви. Проте на практиці світська і монастирська традиції взаємодіяли між собою, чіткого розмежування не існувало [85, с. 12–14].

У період X–XIV ст. на Русі поширюється студійський устав, хоча Типікон Великої церкви теж знайшов своє призначення та визначав порядок звершення архиєрейських служб у катедральних соборах. Як зазначає Є. Уханова: «Монастирське богослужіння було адаптоване до архиєрейської катедральної служби, включно з елементи богослужбового чину з Типікону Великої церкви» [128, с. 88].

Зміст уставів був тісно пов’язаний з півчим репертуаром, який міг набувати різних форм відповідно до того чи іншого типікона. Зокрема, Типікон Великої Церкви сприяв введенню чину всеношного богослужіння на воскресній та празничній службах [108, с. 374]. Це, відповідно, потребувало впровадження в службу більшої кількості піснеспівів, значну частина з яких виконували мелізматично. У цій службі поєднувалися піснеспіви гласові і

негласові, змінні і незмінні, серед яких присутній і репертуар вечірні. Зокрема, «Предначинательний псалом» 103, катизма[17] «Блажен муж», гимн «Світе тихий» і ряд інших піснеспівів, що початково прочитувалися на вечірні, а згідно з новим уставом почали розспівуватися. Така тенденція найвиразніше простежується саме в змінних осмогласних циклах вечірні, а саме в стихирах Псалма 140 на «Господи воззвах», стихирах на стиховні та стихирах литії[18].

Обряд української церкви формувався протягом століть із давнього київського обряду й нині являє собою обряд, що називається візантійсько-українським і дещо відрізняється від інших обрядів візантійського походження.

З часів св. Теодосія Печерського (†1074) на київських землях використовували студитський типікон, а від XV ст. його замінив єрусалимський (лаври св. Сави). У пізніші століття з'являються вже українські типікони: почаївський 1766 р., перемишльський Я. Досковського (видання 1852, 1870, 1903), ужгородський (1890, 1901). Використовувались

---

[17] Термін «катизма» з грецького κάθισμα означає «сідати». Використовується цей термін у псалтирі, для поділу на двадцять частин, що виконуються під час утрені та вечірні. У катизмі різна кількість псалмів. Кожна катизма містить три частини — «статії» (з грецького στασεις) або «слави», між якими прочитують чи проспівують славословіє «Слава Отцю і Сину...», «Алилуя, Слава Тобі Боже...», тричі «Господи помилуй». У монастирях цілий псалтир речитується за тиждень один раз, а у великому пості — два рази. Спочатку псалми речитувалися, тому й могли виконуватися сидячи. Згодом, коли окремі псалми почали проспівуватися і набувати гимнічної форми, їх почали виконувати стоячи.

[18] Терміном «Литія» у літургійній практиці цим терміном позначається молитовна подяка за отримані ласки, а саме з грецької Λιτή означає «молитва, прохання», у церковнослов'янській збереглося слово «литія» як «прохальна молитва». Литія є частиною всеношного, містить стихири та особливі ектенії та прохання слов'янською «Господи помилуй» і грецькою мовою «Киріє елейсон». У ектенії згадуються пророки, апостоли, святителі, мученики, преподобні з проханням про заступництво. Також йде молитва за упокій, а також згадується святого якого є храм і якого день. Стихири не мають стишків зі псалмів, а переважає тематика празника. Відбувається освячення хліба, вина, пшениці та єлею. Виникла у практиці Константинопольської церкви, коли молилися цілу ніч за відвернення лиха від міста.

також анонімні рукописні типікони [121]. В 1899 р. побачив світ типікон або Типик о. Ісидора Дольницького [44] (1830-1924), духівника і професора греко-католицької Духовної семінарії у Львові. Унікальність цього типікону полягала в тому, що він був укладений за матеріалами Львівського синоду 1891 р., який мав величезне значення для розвитку обрядової дисципліни й у якому о. Ісидор брав активну участь [140]. Його ціллю було впорядкувати обрядову дисципліну не тільки в межах поодинокої єпархії, але в межах цілої УГКЦ. Тому, укладаючи свій типікон, о. Дольницький користав з величезної кількості класичних літургійних джерел. Чи не єдиний дослідник цього джерела, Ігор Василишин, у своїй докторській дисертації віднайшов у типіконі о. І. Дольницького сліди рукописних і друкованих типіконів студійської, єрусалимської, слов'янської традицій [22]. Таким чином, можна сміливо сказати, що типікон о. Ісидора був унікальною спробою впорядкувати літургійну дисципліну УГКЦ через пов'язання її з літургійною спадщиною християнського Сходу.

За рішенням літургійної комісії при Конгрегації у справах Східних Церков було здійснено переклад типікону о. Дольницького українською мовою, додано до нього Устав богослужінь, затверджений Апостольською столицею в 1944 р. (перекладений з латинської мови), і в 2002 р. видано. Літургійні приписи о. Дольницького, взяті з «Додатку» до «Чинностей і рішень» Львівського синоду, нині зобов'язують настільки, наскільки вони узгоджуються з римським Уставом богослужінь, його в чомусь доповнюють чи пояснюють.

Згідно з типіконом о. Дольницького, добовий цикл складається з дев'яти богослужінь: вечірні, повечерії, утрені, чотирьох часів (I, III, VI, IX) і Літургії або, замість неї, обітниці. Часи мають завжди той самий вигляд, а інші богослужіння бувають кількох типів (див. Додаток **Б.2**). Зокрема, вечірня може бути велика, повсякденна і мала. Велика вечірня, своєю чергою, може бути з всеношним або без нього.

Типікон подає устав чину великої вечірні з всеношним, потім — великої вечірні без всеношного, повсякденної та малої вечірні. Виділено такі окремі моменти чину:

1. *Одягання священних риз і, кадіння*, починаючи від престолу й закінчуючи всім храмом і зібраними людьми. Під час кадіння проказується молитва «Кадило тобі приносимо».
2. *Від «Слава святій»* до входу. Коли диякони віддають кадильниці, єрей голосно співає: «Слава святій, одноістотній, животворній Тройці...», на що хор відповідає: «Амінь» та відразу тричі співає: «Прийдіте поклонімся». Священнослужителі зачиняють царські врата й гасять світло на престолі. Під час співу Предначинательного псалма священнослужителі виходять перед царські врата і єрей, обіч якого стоять диякони із запаленими свічками, читає потиху вечірні молитви. Після псалма і «Алилуя» перший диякон співає єктенію «В мирі Господеві помолімся». Після першої катизми, тобто після «Блажен муж», другий диякон, вийшовши перед царські врата, співає малу єктенію, а єрей, підвівшись зі свого місця (за престолом), виголошує: «Бо твоє є царство». Після єктенії співається «Господи воззвах» за гласом перших стихир.
3. *Вхід і кадіння на «Світло тихе»*. Єрей відмовляє молитву входу, а тоді благословляє: «Благословенний вхід святих твоїх ...». По закінченні стихир перший диякон творить кадильницею знак хреста й виголошує: «Премудрість! Прості!» Під час співу «Світло тихе» диякони кадять святилище та все інше так, як на «Господи воззвах». Після кадіння всі троє стають у святилищі перед престолом.
4. *Прокімен і читання*. Після співу «Світло тихе» диякони підходять до царських врат, і після виголосу: «Премудрість! Будьмо уважні!» співається прокімен зі стихами. Опісля промовляються читання зі Святого Письма.

5. Від «Промовмо всі» до литії. Після читань єрей стає перед престолом, а диякони — перед іконостасом, і перший співає єктенію: «Промовмо всі», а другий, після «Сподоби, Господи» та ектенію «Сповнім молитву».
6. *Литія*. Після виголосу «Нехай буде влада царства твого» в цілій церкві запалюються свічки й роздаються людям, обидва хори збираються посеред церкви та починають співати литійні стихири. Диякони входять до святилища, беруть кадильниці, а той, що ліворуч, бере ще всенічник (литійник) із хлібами, що будуть благословлені, тоді виходять; диякон кладе литійник на тетрапод, і всі підходять до притвору, де стоїть хор. Після закінчення литійних стихир диякони співають єктенію «Спаси, Боже», а єрей — «Вислухай нас, Боже», «Мир всім» і прикінцеву молитву «Владико многомилостивий», під час якої люди схиляють голови.
7. *Від стиховні до благословення хлібів*. Після молитви хори співать «Амінь». Підійшовши до тетраподу, хори співають стиховню, потім «Нині відпускаєш», проказують Трисвяте і «Отче наш», а єрей виголошує: «Бо твоє є царство». Коли хор починає співати тропарі, єрей бере кадильницю, вкладає ладан і, сказавши: «Благословен Бог наш», кадить із чотирьох боків покладені хліби, вино та єлей. Якщо свято Господнє або Богородичне, то береться тропар свята тричі без «Слава і нині»; якщо припадає свято святого із всенічним у неділю — тропар «Богородице Діво» один раз без «Слава і нині».
8. *Благословення хлібів*. Після співу останнього тропаря відбувається благословення хлібів.
9. *Закінчення вечірні*. По закінченні молитви хори відповідать «Амінь» і читають псалом «Благословлю Господа», один із дияконів бере всенічник із поблагословленими хлібами. Хори відходять на свої місця, священнослужителі — до святилища. Одразу після слів псалма «не

забракне ніякого добра», єрей благословляє: «Благословення Господнє на вас». Тоді, обернувшись до престолу, починає утреню: «Слава святій…».

Якщо велика вечірня без всенічного, то на престолі не запалюється світло на початку, єрей одягає єпитрахиль і починає виголосом «Благословен Бог наш...». Хори співають «Амінь» та поперемінно вступні молитви: «Царю небесний», «Пресвята Тройце», «Господи, помилуй» (тричі), «Слава і нині», «Отче наш». Єрей: «Бо твоє є царство». Хори: «Амінь» та «Господи, помилуй» (12, по 6 на кожний хор), «Слава і нині», «Прийдіте поклонімся» (тричі). Далі, від початкового псалма до виголосу «Нехай буде влада царства твого» єктенії «Сповнім», все береться так, як на великій вечірні з всеношним, тільки на «Господи воззвах» може бути десять, вісім або шість стихир. Після виголосу єрея «Нехай буде влада царства твого» співається стиховня, «Нині відпускаєш», Трисвяте. Після співаються «Отче наш», тропарі дня чи святим.

Кожен день у тижні, окрім загальної служби святим, присвячений певній темі, що відображено в тропарях: понеділок — ангелам, вівторок — Предтечі, середа і п’ятниця — Христові, четвер — апостолам і Миколаю, субота — за померлих, неділя — Воскресінню. Також теми тропарів вони об’єднані загальним характером покаяння та подолання ворога, що теж має своє спрямування. У понеділок і вівторок це звернення до Бога має благальний характер: через покаяння й молитву можна осягнути відвернення небезпеки та звільнитися від гріха. У середу та п’ятницю це вже заклик до Христа як захисту, що має силу долати ворога, та звернення до Бога як довготерпеливого Творця. У четвер це визнаннях, що можна подолати гріх, бо хто вдостоївся бути з Господом, подібно апостолам, і дотримувався заповідей, той може перемогти ворога через заступництво Пресвятої Трійці. У суботу це згадка про мучеників, через смерть яких ми просимо захисту й миру для світу. Ці мученики, подібно до ангелів, моляться за душі людей. І в

неділю тема Воскресіння постає через особу ангела та його звістку мироносицям, що Бог усе перемагає.

На закінчення вечірні є співний діалог єрея і хору:

Єрей: «Премудрість!»

Хор: «Благослови».

«Благословенний і препрославлений Христос Бог наш…»

«Амінь. Утверди, Боже, святу православну віру…», «Пресвята Богородице, спаси нас», «Чеснішу від херувимів», «Слава Тобі, Христе Боже, надіє наша, слава тобі», «Слава і нині», «Господи, помилуй» (тричі), «Господи, благослови». Завершується цей діалог прославою Богородиці та Пресвятої Трійці з проханням благословення.

Кожен піснеспів вечірні у свій спосіб висвітлює певні грані розмови людини з Богом. У такому контексті побудовано зміст усіх частин цього богослужіння, які поступово збагачують, надають колориту та творять цілісний чин вечірні. Краса вечірніх піснеспівів розкривається в їхніх багатих поетичних образах, що відзначають дослідники сакральних текстів. Зокрема, отці Церкви у своїх трактатах відображали всю глибину й велич вечірньої молитви як розмови з Богом, акцентуючи не лише літургійно-обрядовий аспект, а й емоційний, суто людський: прохання про відпущення гріхів, подяка за прожитий день, прохання про мирну ніч.

Кожне богослужіння візантійського обряду починається так званим *виголосом* священика (або від імені священика), мета якого — оголосити про початок богослужіння і вказати на суть молитви. Вечірня має три різні форми виголосу, залежно від того, чи відправляється вечірня окремо, чи в поєднанні з утренею або Літургією.

Коли є всеношне бдіння, то вечірня починається відкриттям царських врат, священик і диякон мовчки кадять престол і весь вівтар. Це безмовне кадіння символізує початок творення світу, коли Земля ще була «пуста і порожня», а Дух Божий носився над безоднею землі, вдихаючи в неї

живоносну силу, однак ще не пролунало творче слово Бога. У монастирях всеношне служать упродовж ночі з довгою монашою псалмодією, а парафіях — частіше буває розділено на вечірню в суботу ввечері та утреню разом із Божественною Літургією в неділю вранці.

Починається всеношне так, як велика вечірня — з мерехтіння світильників, кадіння та виголосу на честь Пресвятої Трійці: «Слава святій...». Відтак співають молитви словами псалма 94:6:

«Прийдіте поклонімся цареві нашому Богу!

Прийдіте поклонімся Христу, Цареві нашому Богу!

Прийдіте поклонімся і припадім до Христа, Царя і Бога нашого!

Прийдіте поклонімся і припадім до Нього!»

Після цього диякон зі священиком роблять обхід церкви. Диякон несе в руці свічку, що символізує Христа, який освітлює наш шлях, а священик іде за ним і обкаджує весь храм вірних.

Тим часом хор починає вступний псалом вечірні — Псалом 103, який ще має назву псалом сотворення. У східнохристиянській традиції, особливо візантійській, богослужіння — це не просто служба, а місце богоявлення. На недільній всенощному найпершим богоявленням є сотворення світу. Псалом 103 є тим величним гимном, який оспівує Всевишнього та його діяння: «Благослови, душе моя, Господа». В ньому знаходимо все, що відкриває нам велич Творця: безодні і гори, моря і джерела, мешканців гір і лісів та найбільший витвір Господній — людину, яка виходить «спозаранку до праці своєї». Саме цей псалом найповніше змальовує Бога як досконалого митця, що творить образ світу. «Все премудрістю сотворив Ти!» – ці слова передають усвідомлення світу як досконалого прояву Божої величі:

«Ти одягнувся величчю й красою, Ти світлом, наче ризою, покрився.

Ти розіп’яв, неначе намет, небо, Ти збудував твої горниці в водах.

Із хмар собі робиш колісницю, ходиш на крилах вітру (з першого по третій стишки)».

Катизма рецитується після «предначиналельного» псалма згідно з певною схемою. Читання одної або кількох катизм у богослужіннях денного кола підпорядковане меті щотижня прочитувати цілий Псалтир (містить 20 катизм); порядок їх варіюється залежно від літургійної пори (значно змінюється, наприклад, у постовий час). Зазвичай одна катизма читається на вечірні, дві — на утрені. Після катизми тему світла розкриває центральний обряд вечірні — запалювання свічок, що розпочинається Псалмом 140, який є центром усієї вечірньої псалмодії:

«Господи, візвав я до тебе, вислухай мене. Вислухай мене, Господи.

Почуй голос моління мого, коли я взиваю до тебе.

Нехай направиться молитва моя, як кадило, перед тобою.

Підношення рук моїх, жертва вечірня» (перший та другий стишки).

Поки дим кадила оповиває увесь храм, символізуючи наші молитви, що здіймаються до престолу Всевишнього, за словам псалма, всі запалюють свічки, а хор співає почергово псалми й відповідні їм приспіви, які розповідають про те, як містерія світла змінює сотворіння і сповнюється у смерті й воскресінні Христовім. Ось, для прикладу, кілька змінних приспівів із недільного богослужіння в третьому гласі, де переплітаються образи раю, світла, страстей і воскресіння, прослави і прохання про визволення: «Воскресенням Твоїм, Господи, все просвітилось, і рай знову відчинився, а все творіння, вихваляючи, Тебе прославляє... Смиренно стоячи в пречистім Твоїм храмі, Христе Боже, заносимо до Тебе вечірню пісню, кличучи з глибин душі: Ти, що просвітив світ Твоїм після трьох днів воскресенням, визволь, Чоловіколюбче, Твій люд з рук ворогів Твоїх...Твоєю страстю, Христе, Ти затьмарив сонце, а світлом Твого воскресення Ти просвітив усе, що існує. Ти прийми нашу вечірню пісню, Чоловіколюбче» [92, с. 58]. Ці образи перегукуються із тропарями, які звучать наприкінці вечірні.

Воскресні стихири, вплетені в низку псалмів, які починаються від Псалма 140, показують, як світло воскреслого Христа проганяє темряву смерті. Цього Христа оспівують із принесенням кадила в гимні «Світло тихе». Важливо підкреслити богословську глибину цього гимну. В кількох його рядках міститься вся богословська сутність християнства. Його автор прославляє Христа Спасителя як Світло, що є відображенням Світла Триєдиного Божества. На відміну від світла тлінного, Ісус Христос є Світлом нетлінним і таким, яке ніколи не зникає. Представивши таким чином божественну велич Христа, автор в особливий спосіб акцентує на Його кенотичному сходженні до людини. Саме задля її спасення Він, Предвічний Бог, приходить до заходу сонця і дає себе розіп'яти задля людського спасіння. Тому християни, які зібралися на богослужінні, щоб запалити вечірнє світло як символ Світла-Христа, почувають свій обов'язок подякувати Йому за дар спасіння, що прийшло через Його страждання, смерть і воскресіння. Своєю вдячністю вони охоплюють не тільки зібраних, але й увесь світ у його космічному вимірі (Διο ο κοσμος σε δοξαζει).

Остання стихира в ряді стихир на «Господи воззвах», яку звичайно співають на «Слава Отцю... і нині і повсякчас...», має особливу назву — догматик, або просто догмат. Автором цих текстів вважається св. Йоан Дамаскин. Вони чудові в поетичному сенсі й винятково багаті змістом. Догмати служать найкращим підтвердженням того, що наше богослужіння за своїм внутрішнім змістом є храмовим ісповіданням для слухання народом наших догм, нашого віровчення та моралі.

Михайло Скабалланович дуже точно показує, як пов'язаний між собою зміст усіх восьми догматиків. У догматику першого гласу — догма про воплочення із вказівкою на всесвітню славу Пресвятої Діви; догматик другого гласу показує зв'язок старозавітних прообразів із новозавітними подіями; у догматику третього гласу розкривається образ народження Господа; про мету народження Господа та його сотеріологічне значення

співається в догматику четвертого гласу; в догматику п’ятого гласу зображається приснодівство Богородиці через старозавітні прообрази; незлитне й нероздільне поєднання людської і божественної природ в особі Господа оспівує догматик шостого гласу, розкриваючи, таким чином суть Халкидонского визначення віри; надприродність і таїнственність воплочення розкриті в догматику сьомого гласу; в останньому догматику, восьмого гласу, подається короткий виклад догми про воплочення — найважливішої догми християнства. Таким чином, уважно слухаючи ці поучительні стихири, християнин під час богослужіння посвячується в таїнственні глибини віри [108].

У структурі вечірні фрагмент «Сподоби, Господи» належить до незмінних частин з особливою виконавською специфікою: йому притаманні елементи як молитви-прохання, так і гимну-прослави. Подібно іншим піснеспівам цей піснеспів отримав назву від своїх початкових слів — «Сподоби, Господи» (Καταξίωσον Κύριε) [108].

Першим постає питання про час виникнення цієї молитви-гимну. Здається, на нього годі дати чітку відповідь, про що відкрито говорять дослідники цієї проблематики. Завдяки Олександрійському кодексу, що датується V ст., до нас дійшов текст «Сподоби, Господи», який входить до складу великого славословія[19], що виконується на утрені, і становить його фінальну частину [3]. Натомість свідчення про його незалежне існування як окремої частини вечірні з’являється щойно в VI–VII ст.[20], а автор Синайського часослова знає про те, що «Сподоби, Господи» співається на

---

[19] «Славословіє» з грецької δοξολογίαε є короткою прославою Пресвятої Трійці, починається словом «Слава». Використовується дві форми цього слова: сло’янське «славословіє» та українізоване «славослів’я». Є велике і мале славословіє, починається словами Євангелиста Луки 2:14 «Слава во вишніх Богу» та містить біблійні стихи з псалмів 144:2, 118:12 та інші. Виконується на утрені та повечерії.

[20] Тут маємо на думці свідчення, які знаходимо в Єрусалимському лекціонарі та Єрусалимському тропології.

вечірні монашого типу, в VII–VIII ст.[21]. У будь-якому разі, найголовнішим, на чому слід наголосити, є те, що проведені досі наукові дослідження одностайно вказують на прямий зв'язок між «Сподоби, Господи» і великим славословієм, яке існувало у двох формах: буденній і святковій. Саме з останнього «Сподоби, Господи» шляхом еволюції літургійних текстів стало незалежною частиною вечірні [21, с. 103–116; 108].

Сучасний дослідник літургійної проблематики Володимир Василик у своїй праці «Походження канону. Богослов'я, історія, поетика» слушно звертає увагу на велику подібність поміж «Сподоби, Господи» і знаменитим у латинській літургійній традиції текстом «Тебе, Бога, хвалимо» (*Te Deum*) [21, с. 110–111], авторство якого пізніші кодекси приписують св. Амвросієві Медіоланському, а більш ранні — св. Іларію з Пуатьє (або Піктавійському) [188]. У результаті ретельного дослідження автор вищезгаданої публікації доходить висновку, що сам Іларій не міг почути цей гимн-молитву в Галлії, де йому довелось душпастирювати. Швидше за все, він запізнався з ним у часі свого вигнання до Фрігії, що в Малій Азії, між 356 і 360 рр. Найімовірніше, саме тут виконування «Сподоби, Господи» на вечірні було частиною місцевої традиції, яка згодом поширилась і на інші терени. Таким чином *terminus ante quem* виникнення цього гимну можна вважати другу половину IV ст. [21, с. 111–112].

«Сподоби, Господи» є досить цікавим щодо змісту текстом. Це компіляція стихів, узятих із біблійних книг (переважно з Псалмів), і літургійних текстів. Розпочинається текст проханням молитовного характеру про безгрішну ніч. Далі словами, взятими з книги пророка Даниїла, автор прославляє Господа (Даниїла 3:26) як Бога батьків і возвеличує Його ім'я, а тоді, з огляду на це, просить, щоб Бог проявляв на ньому своє милосердя.

---

[21] Окрім Синайського часослова (Sin 864), ідентичне свідчення знаходимо в Псалтирі РНБ Сир. № 19. Див. [21].

Опісля переходить до потрійної прослави Бога як Господа, як Владики і як Святого. Ці три атрибути катафатичного богослов'я, якими автор цього гимну-молитви окреслює Бога, швидше за все мають тринітарний характер, тобто є такими, що належать до прослави Пресвятої Трійці, однак у цій прославі можна зауважити й досить сильний христологічний акцент. Закінчується гимн кінцевою доксологією тринітарного характеру [21, с. 104–107]. Вона за своїм змістом досить схожа з тією, яку знаходимо в гимні «Світе тихий».

Як частина великого славословія утрені, яке виконувалося у празничні та недільні служби, «Сподоби, Господи» мав урочистий характер. У практиці вечірнього богослужіння цей піснеспів не набув такого урочистого характеру, часто його просто прочитували і в будні дні і святкові. Та все ж ця молитва належить до найважливіших молитов вечірні, оскільки її виконував настоятель храму, а вже згодом, коли ця молитва стала гимном — проспівувалася [126, с. 12–13]. Однак М. Скабалланович вказує також на іншу можливу причину того, що типікон приписує читання, а не співання «Сподоби, Господи». На його думку, хоча Студійський устав приписував співати велике славословіє, цей спів був, однак, дуже схожий на читання. Ставши складовою частиною вечірні, «Сподоби, Господи» більше піддавався читанню, аніж розспіву [108].

Гимн «Нині відпускаєш» є чи не єдиним гимном вечірні, який має суто біблійне походження. У літургійній літературі він також зветься піснею Симеона Богоприємця. Про подію, пов'язану з цією піснею, розповідає євангелист Лука (2:25–32), переспівуючи пророчі слова зі старозавітньої книги Ісаї (11:10, 42:6). За словами гимну, цьому старцеві була дана обітниця від Бога, що він не помре, поки не побачить Сина Божого. Слово Господнє здійснилося і, коли батьки Ісуса принесли його, щоб обрізати за звичаєм, Симеон якраз був у храмі. Дух вказав йому, що ця дитина і є обіцяним Месією. Взявши хлоп'я на руки, старець промовив ті слова, першими з яких

названо весь гимн: «Нині відпускаєш...». Ця подія згодом стала богословською основою празника Стрітення Господнього, яке святкується на сороковий день після Різдва Христового.

Мабуть, завдяки біблійному походженню цей гимн досить швидко ввійшов у молитовну практику Церкви. Згадку про нього зустрічаємо вже в «Апостольських постановах». Їх автор, подаючи тексти молитов, якими християнин повинен молитися ввечері, цитує саме гимн «Нині відпускаєш» [168, розділ VII, 48, 4]. Знаходимо його також у знаменитому Олександрійському кодексі, що датується V ст. і містить текст Біблії. Там, після книги Псалмів, зібрані в одну групу всі біблійні пісні, серед яких є також пісня Симеона [139]. У богослужінні константинопольської церкви пісну Симеона виконували тільки на Стрітення та в день пам'яті Симеона Богоприємця [181, с. 214, 222–223, 225]. Уперше подає «Нині відпускаєш» як невід'ємну складову вечірні палестинський келіотський часослов із IX ст., який уживали в монастирі св. Сави Освященного [183, с. 58].

У традиції церкви латинської традиції пісня Симеона стала так само частиною вечірні. А в ефіопській церкві під час празничної утрені вона заміняє Псалом 50 [123, с. 89]. Відколи Київська Русь прийняла християнство, а разом з ним і Студійський устав, гимн «Нині отпущаєши» став і досі є невід'ємною частиною вечірні. Не вплинув на його присутність у вечірні навіть перехід на Єрусалимський устав, який відбувся у XIV ст. [90]. Студійський устав, який прийшов на Русь у редакції патріарха Алексія, подає навіть спосіб виконання гимну «Нині відпускаєш»: наказує його рецитувати. Натомість Єрусалимський устав наказує його співати разом зі стихирами на стиховні [108 , с. 157]. Роберт Тафт, досліджуючи богослов'я вечірні, досить влучно вплітає значення гимну «Нині відпускаєш» у загальний контекст цього богослов'я, вдаючись до мови символів: ця пісня співається на закінчення вечірні, коли надворі вже темніє, та Христос, який є Світлом

істинним, заповнює цю темряву через руки праведного Симеона й приходить спасти тих, що сидять у темряві й тіні смертній [114, с. 413–418].

Підсумовуючи, слід сказати, що, пройшовши довгий етап формування, вечірня набуває в східнохристиянській традиції чіткої структури. Її основою залишається псалмодія та обряд запалювання світла. Катедральна і монаша традиції вечірні розвивалися відповідно до питомого їм місця й особливостей виконання. І якщо монахи зосереджувалися на молитві псалмами та роздумах, то вірні парафіяльних церков — на співах гимнів, псалмів та духовних пісень. Ці два способи освячення часу створили дві різні традиції, які в пізніших століттях розвивалися як щодо форми, так і щодо змісту, впливаючи одна на одну та взаємно себе доповнюючи. Покликанням обох цих традицій було спонукати людину до неустанної молитви, відповідно до слів Христа, що мало на меті пригадати людині про Господа, якому слід подякувати за прожитий день, попросити прощення за скоєні гріхи, а також благословення на мирну і спокійну ніч.

Збереження основного пісенного репертуару в практиці Київської церкви свідчить про те, що складові богослужінь та їх порядок, зафіксовані в пам’ятках з перших століть християнства, залишились актуальними донині. Музичне оформлення вечірні у двох практиках — катедральній і монашій — мало різне навантаження, і це спричинювало багатство богослужбового чину. Питання, наскільки це відобразилося в ірмолойній практиці, вимагає дальшого дослідження репертуару вечірні. Основними видами виконання богослужіння залишаються співаний і речитативний, з почерговим діалогом між єреєм і хором, що було зумовлене в основному обрядовою та виконавською специфікою.

Висновки до розділу 1

У розділі досліджуються шляхи формування богослужбового циклу добового кола, яке розпочинається вечірнею. На основі збережених літургійних пам’яток встановлюється загальна структура вечірні

візантійського обряду, подається богословське тлумачення частин, запропоновано цілісний погляд на історію, символіку та структуру вечірні греко-візантійського періоду вже на початках формування цієї служби. Основними образами є теми старого та нового завітів, зокрема образ світла, який пронизує текст піснеспівів від «Псалма 103», де творець зодягається у світло «яко ризу» через центральний гимн «Світе тихий» та прохання «Благословенний Ти, Святий, просвіти мене установами твоїми» у гимні «Сподоби Господи» до завершення «Нині отпускаєши», бо побачили «очі мої спасіння Твоє, світло на одкровенням поганам». Ще одним образом є образ часу, який у «Псалмі 103» сотворений Богом через небесні світила (сонце і місяць) визначає день-ніч, у гимні «Світе тихий», який є прославою людини до її творця, яка дожила до «заходу сонця» і, у «вечір цей без гріха зберегтися нам», співається у молитві «Сподоби Господи». Образ «праведного» оспівується в однойменному гимні, перед тим згадується у «Псалмі 103» з проханням «Хай щезнуть грішники із землі і беззаконники – так, щоб не було їх», після гимну «Блажен муж» у «Псалмі 140» через звернення «Не схили серця мого до слів лукавства...» та «мене ждатимуть праведники...» (див. повний текст співаної вечірні українською мовою у Додатку **А.1**). Переплітаються ці образи з тропарями та стихирами, у яких оспівуються празники року, дня.

Прослідковуються процеси закладання підвалин молитовного чину вечірні та її основних обрядових елементів, які сягають корінням старозавітної традиції. На основі збережених ранньохристиянських пам’яток літургійної літератури розглядаються важливі свідчення про формування частин вечірні та її ранніх антіохійської і єрусалимської практик, які в подальшому стали основою так званої константинопольської «співаної служби». До сьогодні збереглися такі згадувані у розділі джерела: «Апостольські постанови», «Апостольські передання» , «Паломництво Етерії», «Правила св. Пахомія», «Житії св. Макрини», «Правила» св. Василія

Великого, «Паломництва Йоана і Софронія до Ніла Синайського» та іншої літературної спадщини святих Отців Церкви.

Відзначено розгалуження вечірні на два типи: «монаше» і «катедральне» або «парафіяльне» богослужіння, у яких структура поступово набуває чітких обрядових форм. Надалі виокремилися такі різні форми вечірнього богослужіння як повсякденна, святкова й воскресна і всеношна, коли вечірня поєднувалася з утренею і тривала до самого ранку. В цьому колі поступово формувалися нові жанри, вдосконалювалася драматургія літургійного чину, а також увиразнювалася виконавська специфіка. Поряд із домінуванням рецитованого стилю в монашому чині, у катедральному визрівала мелодично збагачена співна практика. Поступово вечірня отримала ту довершену форму, в якій і потрапила на українські землі Київської доби. З цього періоду збереглися різні типи літургійних книг, що містять репертуар вечірні, зокрема: мінеї, октоїхи, тріоді, служебники та часослови. Ці книги були нотовані частково, уживаною в той час слов'янською невменною нотацією.

Новим етапом фіксації мелодики піснеспівів стало створення в Україні нового типу лінійного письма (XVI ст.) та, відповідно, укладання нового типу збірників — нотолінійних ірмологіонів, створення яких уможливило не лише збереження, але й точне прочитання літургійних піснеспівів. Зібрання піснеспівів за наявністю в ірмологіонах розкриває багатство музичного репертуару — різні напіви збережені навіть в одному ірмологіоні з вказівками «київський», «болгарский», «острозький», «грецький».

Взято до уваги й устави як джерело збереження структури богослужбового обряду. Такими були Типікон Студійського уставу, Типікон Великої Церкви, Типікон о. Ізидора Дольницького. Останній свідчить про збереження основного змісту й послідувань піснеспівів вечірні від часів прийняття Україною християнства й дотепер.

РОЗДІЛ 2. РЕПЕРТУАР НЕЗМІННИХ ПІСНЕСПІВІВ ВЕЧІРНІ В МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Важливим кроком до осмислення літургійного репертуару вечірні є його повне прочитання як у змістовному плані, так і в музично-поетичному контексті. У цьому відношенні весь корпус піснеспівів Української церкви має унікальну властивість точного мелодичного відтворення завдяки реформі нотопису у другій половині XVI століття, що забезпечило перехід з невменної на лінійну мензуральну нотацію. Внаслідок такої зміни виникли новаторські нотолінійні збірники — ірмологіони, які відобразили розмаїття та багатство півчої практики в Україні ранньомодерної доби.

Серед важливих структурних частин християнського обряду важливе місце відіграє вечірнє богослужіння, яким розпочинається кожен літургійний день. Розгляд репертуару нотолінійних ірмологіонів сприяє цілісному прочитанню структури вечірні, хоча при детальнішому знайомстві з жанрами, виявляємо їх певну диференціацію. З одного боку, помічаємо мелодично розвинені жанри, а з іншого — суттєво скромніші за мелодикою; одні піснеспіви постійно присутні у збірниках, а інші, навпаки, фіксуються зрідка. Така частотна розмаїтість жанрів пов’язана з приналежністю до літургійного часу — змінних та незмінних циклів.

У другому розділі нашої праці детально проаналізуємо вибрані піснеспіви вечірні: псалом «Предначинательний» з Перемишльського ірмологіону середини XVII ст. (опис див. Додаток **А**.2. №7), Блажен муж з шести ірмологіонів (опис див. Додаток **А**.2. №№2, 3, 4, 7, 8, 9), гимн «Світе Тихий» Лубенського монастиря, сер. XVIII ст., (опис див. Додаток **А**.2. №8, 9), молитва «Сподоби Господи» Києво-Печерської лаври, (1768–1770 рр.), (опис див. Додаток **А**.2. №9), три зразки пісні Симеона Богоприємця «Нині

отпущаєши»: Жировицький ірмолой 1649 р., Перемишльський, сер. XVII ст., та Києво-Печерської лаври XVIII ст. (опис див. Додаток **А**.2. №№5,7,9).

2.1. Мелодико-поетичні особливості «Предначинательного» псалма 103

«Предначинательний» псалом входить до об'ємного богослужбового циклу «Всеношноє бденіє», в якому зібрані піснеспіви вечірні, полуночниці та утрені. Значення в обряді цього псалма як «предначинательного» значно вагоміше, оскільки ним розпочинається масштабне літургійне коло. Звідси й часта його присутність в нотолінійних ірмологіонах, що добре видно за каталогом Юрія Ясіновського [149, див. Додаток **Б.1**].

Використання псалмів у літургійній практиці починається вже від апостольських часів, коли псалми стають найважливішим елементом богослужіння поряд з духовними піснями та гимнами і розглядаються як найкращий спосіб молитви. Деякі псалми ввійшли в обряд у різних формах і під різними назвами, наприклад: «Бог Господь» (псалом 117), «Полієлей» (псалми 134–135), антифони степенні на вісім гласів (псалми 119–130), антифони катизм (псалми 1–150) та ін.

Порядок розташування піснеспівів вечірні в ірмолої визначається їх використанням у чині. Тому першим зустрічаємо псалом 103, який з цієї причини, повторимо, й називається «Предначинательним».

Глибокий символічний зміст воскресної вечірні, велич і поетична краса «Псалма 103» не могли не позначитися і на його музичних особливостях. У службових типіконах подаються окремі приписи та вказівки щодо способів виконання псалмів. Зазвичай ідеться про урочистий, піднесений спів на два кліроси, тобто антифонний спосіб співу. М. Скабалланович у «Толковому типіконі» зазначає, що «Псалом 103» належить співати винятково урочисто,

як і деякі інші, наприклад полієлейні псалми 136 і 118 [108, с.67]. Друкований Типікон 1610 року подає такий порядок виконання цього псалма: : «І тако начинаєт еклесіарх височайшим гласом: «Благослови, душе моя, Господа» [124, с. 197].

Особливо урочистий спів «Псалма 10»3 на початку великої вечірні, ймовірно, введений Єрусалимським уставом. Грецькі типікони XIV ст. говорять про спів цього псалма на восьмий глас: «Начинаєт предстоятель (ό προεστώς) або еклесіарх: Амінь, Прийдіте поклонімся… низьким гласом… І абіє начинаєт вишшим гласом (άνωνοτέρα φωνή) на глас 8: «Благослови, душе моя, Господа» не скоро, і со сладкопінієм, споющей і прочей братією (αργά καί μετά μελών, συμψαλλόντων καί των λοιπών αδελφών)» [108, с. 67].

Восьмий глас обирався для співу «Предначинательного» псалма як найбільш торжественний. Здебільшого він вживався для співу заключних стихир; переважав на П'ятидесятницю та Воздвиження; на цей глас співається також Акафіст як «піснь побіди». Давніші слов'янські пам'ятки не згадують про глас, але також вимагають підвищення голосу й урочистого виконання цього псалма.

У головній обителі Києва — Києво-Печерській лаврі — чернецтво створило власний спосіб вокального виконання «Псалма 103». Розпочинали спів з низького тону й поступово щораз більше його підвищували, що надавало заключним стишкам радісного і величного звучання.

В Типіконі, яким сьогодні послуговується УГКЦ не йдеться про спосіб виконання цього псалма, зазначалися лише зовнішні дії священнослужителів під час його співу: «Дияконам вручаються запалені свічки, і кожний з них своїми дверми виходить перед Святі Двері, а за ними ієрей, вийшовши північними дверми, стає між ними перед Святими Дверми і, вклонившись разом з дияконами св. Тайнам, читає потиху вечірні молитви, а диякони присвітлюють йому» [120, с. 10].

Важливим свідченням виконавської практики «Псалма 103» є українські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII ст., які, окрім фіксованої мелодики, виявляють ще одну особливість — вибір стишків.

На прикладі кількох рукописів спостерігаємо особливості вибору стишків. Так, у Супрасльському ірмологіоні, окрім першого стишка «Благослови душе моя Господа», вирізняємо наступні два: стишок 15 псалма 103 — «і траву на службу человіком» — та стишок 24: «вся премудростію сотворил єси» (див. Додаток **В**.1).

В ірмологіоні Теодора Чеховича (1720 р.) під нотами зафіксований п’ятий стишок «Предначинательного» псалма: «творяй ангели своя духи і слуги своя пламень огненний» (див. Додаток **В.4**).

У посібнику для вивчення уставу богослужіння православної церкви Константина Нікольського йдеться про два варіанти виконання псалма:

а) псалом вечірні може повністю прочитуватися;

б) співно виконуються вибрані стишки: «На бдінії цей псалом прийнято не читати, а співати, саме на глас восьмий. Співається ж псалом з припівом «Благословен єси, Господи», а саме: «Благослови, душе моя, Господа, благословен єси, Господи. Господи Боже мой, возвеличился єси зіло. Благословен єси, Господи, і т.д.» . [86, с. 176].

Друга глава типікону приписує: «Предстоятель, або еклесіарх починає вишнім гласом, на восьмий глас: Благослови, душе моя, Господа: не скоро, і со сладкопінієм споющей і прочієй братії. І припів: Благословен єси, Господи. Також другий співак правого лику: Господи Боже мой, возвеличился єси зіло. Благословен єси, Господи: легко соглашающим і прочим братіям с ним. Єгда же начнут піти: Вся в премудрості сотворил єси, і Слава Ти, Господи, сотворившему вся, — тогда Ієрей приходит пред царскія двери» [Там само, с. 177]. І далі: «Тоді, коли псалом 103 на вечірні співається (а не читається), то не весь псалом, а лише його вибрані стишки. Ці вибрані стишки, покладені під нотами, знаходяться в Обиході». Щодо стишків, то їх

добирали по-різному у грецькій, київській та інших літургійних практиках. [86, с.178].

Одну з можливих початкових літургійних форм цього піснеспіву подає М. Скабалланович:

Перша статія[22]

Еклесіарх: «Благослови, душе моя, Господа».

Припів: «Благословен єси, Господи».

Правий клірос (далі ПК): «Господи Боже мой, возвеличился єси зіло» (перший стишок) + припів.

Лівий клірос (далі ЛК): «во велеліпоту облечеся» + припів.

В першій статії основною темою є благословення, прослава Господа та оспівування величі і краси божого лику. В цьому тексті згадується образ «світла» наче ризи, в яку одягнувся сотворитель світу. Основним припівом цього розділу є «Благословен єси, Господи».

Друга статія за Типіконом М. Скабаллановича:

ПК: «Духи і слуги своя огнь палящ» (четвертий стишок) або: «На горах стануть води» (сьомий стишок).

Припів: «Дивна діла Твоя, Господи».

ЛК: «Посреді гор пройдут води» (одинадцятий стишок) або: «плода діл твоїх насититься земля» (тринадцятий стишок) + припів.

Темою цієї частини є створіння, як йдеться у припіві «Дивні діла твоя, Господи», а саме духи, якими творяться стихії води, вогню, вітру та доповнюється «зодягненням» землі у «безодню».

Третя статія

ПК: «І хліб серце чоловіка укріпить» (п’ятнадцятий стишок).

Припів: «Слава Ти, Господи, сотворившему вся».

---

[22] Слово «статія» використовується у деяких рукописних ірмологіонах для позначення розспівування певної кількості стишків з припівом, тобто частини з катизми.

ЛК: «Солнце позна запад свій» (девятнадцятий стишок) або: «Іспросити от Бога пищу себі» (стишок 21) + припів.

ПК: «Вся премудростію сотворил єси» (стишок 24) + припів.

ЛК: «Животная малая со великими» (стишок 25) + припів.

Прослава «Господньої сили», яка творить «все в премудрості» є темою цієї частини. Згадується образ людини, земних творінь та образ часу, який регулюється небесними світилами — сонцем та місяцем.

Четверта статія

ПК: «Отверзшу тобі руку вся ісполнится благости» (стишок 28).

Припів: «Слава Ти, Господи, сотворившему вся».

ЛК: «Обновиши лице землі» (стишок 30) + припів.

ПК: «Пою Богу моєму дондеже єсьм» (стишок 33) або: «Аз же возвеселюся у Господі» (стишок 34) + припів.

ЛК: «Благослови, душе моя, Господа» (стишок 35) + припів.

ПК: «Слава Отцю і Сину і Святому Духові» + припів, «і нині і присно і во-віки віков. Амінь» + припів.

«Алилуя Слава Тебі, Боже», — двічі — «поют спроста», третій раз — «поют раз водно» [108, с. 69].

Завершується прославою Господа, як і починалося. Тільки цю прославу здійснює людина, як вінець господнього творіння. Це передається її діяннями на початку кожного наступного стишка: «Отверзшу тобі руку», «пою Богу», «возвеселюся у Господі», «Благослови душе моя, Господа».

Для нас ця структура важлива з огляду на те, що вона також викладена у краківському виданні Часослова з 1491 року, який, правдоподібно, був створений на замовлення перемишльського владики і був поширений в Галичині.

Вищенаведену структуру «Псалма 103» можна підсумувати таким чином:

- в основі лежать чотири статії — дві малі по два стишки і дві великі по чотири стишки (всього з псалма вибирається дванадцять стишків);
- статії дроблять псалом на приблизно рівні частини: 1–6, 7–14, 16–26 та 27–37;
- кожна статія має окремий припів;
- вибір стишків не є стабільний, не має закономірності, що, можливо, пов’язане із розрізненням воскресної і празничної служб та місцевими традиціями;
- спосіб поділу псалма на статії може свідчити про приналежність до єрусалимської практики.

Предметом нашої уваги є «Вечерня київская» з Перемишльського ірмологіону середини XVII ст., що зберігається в бібліотеці Унівської Свято-Успенської лаври (Рук. 1) [151, с. 18–188] (див. Додаток **В.3**).

Перемишльський Ірмологіон багатий також на літургійно-співаний репертуар, в тому числі вечірні. Драматургія «Предначинательного» псалма в Перемишльському ірмологіоні має виразну форму антифонного співу. На ноти покладено п’ять стишків псалма 103 у такій послідовності:

Таблиця 2.1.

Вибрані стихи «Псалма 103» та їх припіви

Вибрані стишки псалма 103	**Припіви**
«Благослови, душе моя, Господа» (стишок 1)	«Благословен єси, Господи»
«Господи Боже мой, возвеличился єси зіло» (стишок 1)	«Благословен єси, Господи»
«От плода діл Твоїх насититься земля» (стишок 14)	«Дивна діла Твоя, Господи»
«Вся премудрості сотворил єси» (стишок 24)	«Благословен єси, Господи»
«Всяческая ісполнятся благости» (стишок 27)	«Слава Ти, Господи, сотворившему вся»

До цих п’яти стишків є три припіви, перший з яких повторюється тричі після першого, другого та четвертого стишків. Щоб зрозуміти логіку вибору стишків і первісну структуру піснеспіву, слід звернутися до давніших джерел. У Перемишльському ірмолої, бачимо подібність між цими двома структурами: стишки вибрані послідовно з чотирьох статій, використовуються ті самі припіви; припів до стишка останньої статії мелодично відрізняється від попередніх і має характер заключного кадансу.

Як робочу гіпотезу можна припустити наступне:

- переписувач Перемишльського ірмолоя для «Псалма 103» використав єрусалимський поділ на статії;
- хоча на ноти покладено п’ять стишків, насправді їх є чотири, оскільки перші два взяті з того ж самого стишка;
- правдоподібно, задля уникнень повторення того самого припіву наприкінці піснеспіву у четвертому стишку автор дублює перший припів «Благословен єси, Господи».

Цілісна композиція піснеспіву демонструє чітку двочленну побудову з виокремленою кодою. Такий поділ є не лише ознакою антифонного виконання, але й певним чином свідчить про те, що цей піснеспів варто долучити до осмогласної системи, за якою кожен глас має певну кількість мелодичних поспівок (іноді з окремим вступом та закінченням), що чергуються між собою та достосовуються до різних богослужбових текстів. Церковний устав приписує виконання псалма 103 на восьмий глас як найурочистіший та найвідповідніший для цього тексту.

До першої частини входять п’ять стишків «Псалма 103», до другої — стишки, що вплітаються між ними та служать антифонним припівом цього псалма. Кожна з частин піснеспіву є окремим мелодичним комплексом з незначними варіантними змінами.

Як у цілій структурі піснеспіву, так і в розвитку кожної окремої мелодичної фрази виявлено принцип повторності та поділ на дві побудови. Мелодика першої частини піснеспіву, а саме вибраних стишків псалма 103, розспівує дві наступні мелодичні фрази:

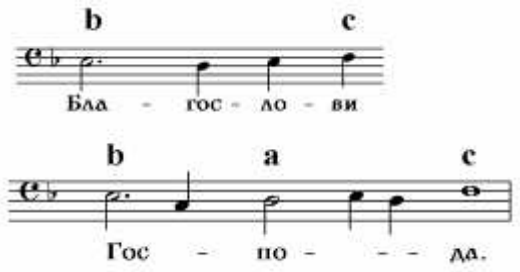



Рис. 2.1. Вибрані стихи «Псалма 103» з Перемишльського ірмологіону

У наведеному прикладі, як і в інших стишках псалма, оспівування цих двох ладових опор є організаційною основою музичної форми кожної мелодичної фрази. Початкові поспівки та каденції першої частини піснеспіву демонструють спокійний мелодичний розвиток. Переважає повторність з елементами розспівності:

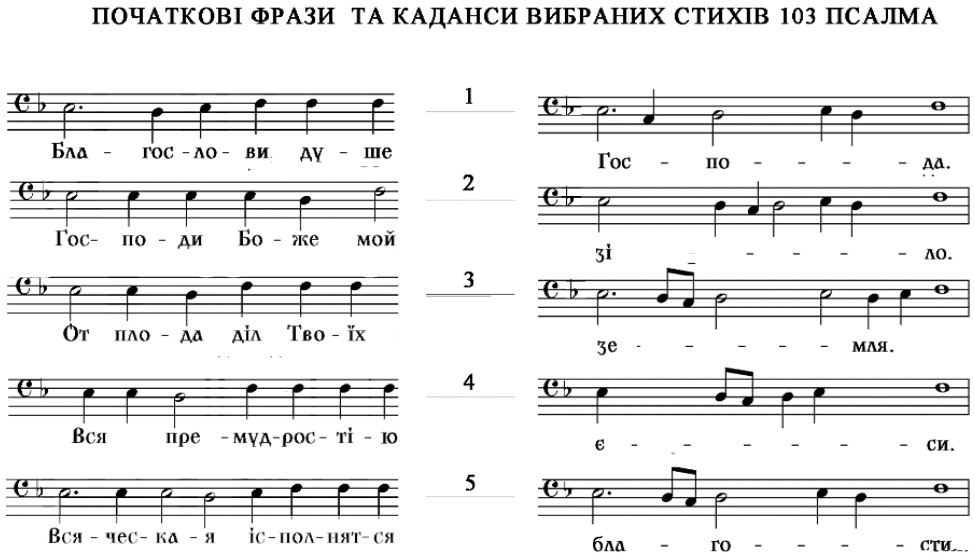



Рис. 2.2. Початкові фрази та каданси вибраних стихів «Псалма 103» з Перемишльського ірмологіону

Мелодика кожної початкової фрази, взята стрибком або ж у заповненому вигляді, експонує та розвиває матеріал у вузьких ланках:

Рис. 2.3. Початкові фрази «Псалма 103» з Перемишльського ірмологіону

Мелодична лінія другої частини піснеспіву, (припівів до «Псалма 103»), розвиває мелодичну фразу *b–a–c* проте у дещо розгорнутішій формі:

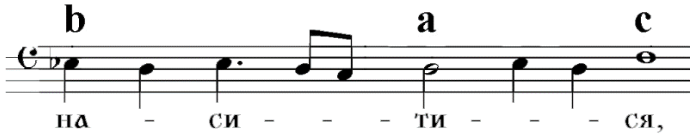



Рис. 2.4. Мелодична поспівка другої частини піснеспіву «Псалом 103»

На противагу силабіці початкових фраз першої частини, друга позначена певним динамічним наростанням і мелізматичними прикрасами.

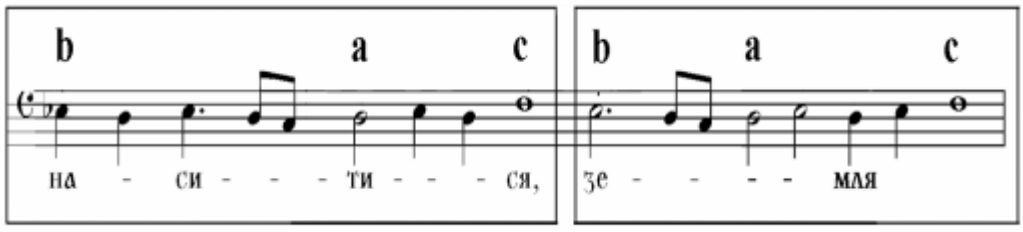


Рис. 2.5. Динамічне наростання другої частини піснеспіву «Псалом 103»

Наведений приклад свідчить, що мелодика впродовж однієї фрази двічі приводить до кінцевого опорного щабля *c*, який з’являється в межах другої терції *a–c*; він і є тим ядром, навколо якого розгортається мелодичний рух. Слід зазначити, що, як каденційний тон, звук *c* має відкритий характер. Разом із завершальною функцією в мелодиці він, водночас, надає відчуття незавершеності, створює динамічну напругу і щоразу вводить до наступної частини — нового речення наступного стишка.

Будова піснеспіву демонструє виразну логіку музичного викладу. Виявляється цікава архітектоніка кожного мотиву, добре продумана мелодична лінія. Так, кадансові звороти першої частини демонструють структуру, що розвивається у межах звороту *b–a–b–c*.

Каданси першого розділу:

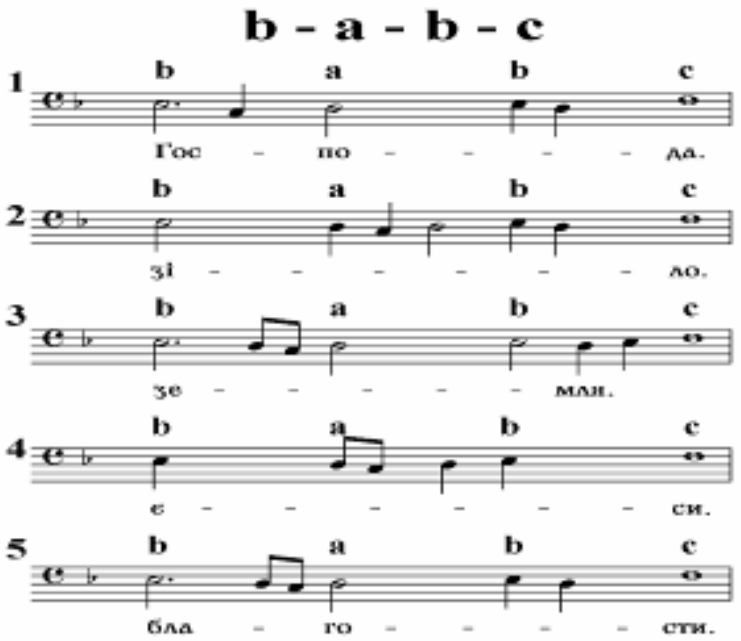



Рис. 2.6. Схема b–a–b–c з певними мелодичними видозмінами у «Псалмі 103»

Приклад виразно показує, що кожна фраза повторюється з певними мелодичними відхиленнями. Мелодика не виходить за межі трихорду і кожен опорний звук звучить у новому мелодичному обрамленні.

Так, у першому звороті спостерігаємо маленький підхід до звуку *a*:

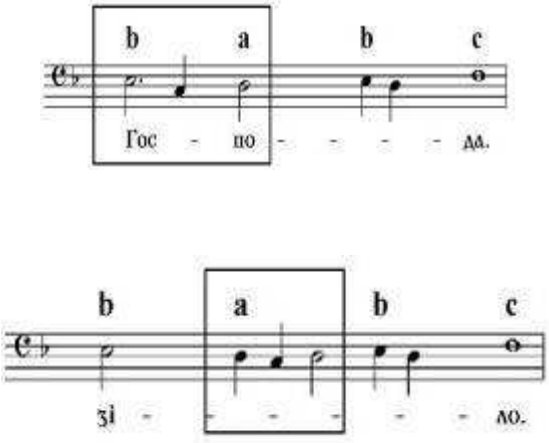


Рис. 2.7. Мелодичний зворот зі звуком *a* у «Псалмі 103»

У другому випадку цей опорний звук виділений за допомогою своєрідного форшлагу, що надає стійкості та зміцнює його звучання:

У третьому та четвертому стишках, за допомогою дроблення тривалостей, підкреслюється звук *a*. У третьому мелодичний розвиток збагачується, бачимо розширений елемент поспівки розвитку та виділено заключний тон *c*:

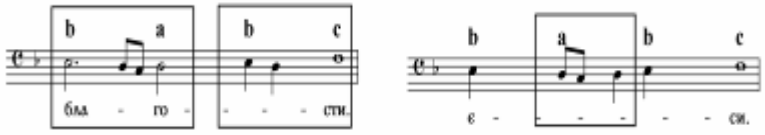


Рис. 2.8. Третій та четвертий стишок з елементами дроблення у «Псалмі 103»

Таке мелодичне урізноманітнення кожної нової фрази, плинність і рухливість мелодії є загально стильовим явищем церковної монодії. У межах піснеспіву тема:

а) починає свій розвиток,

б) розвивається,

в) підсумовує і завершує певну музичну думку.

Завершальною ланкою є п’ятий стишок, який, у свою чергу, є синтезом першого та третього зворотів:

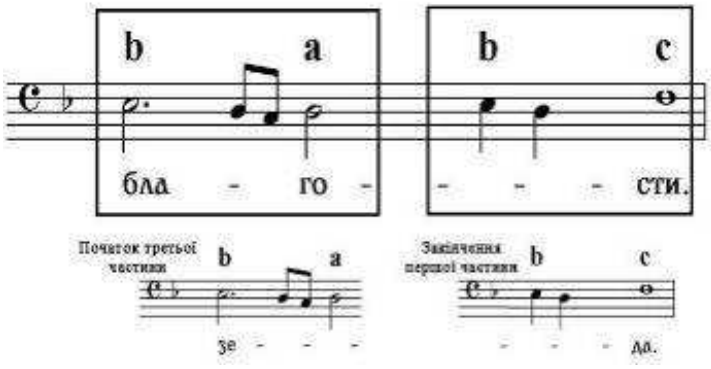


Рис. 2.9. П’ятий стишок, як синтез першого та третього зворотів з «Псалма 103»

Загальний мелодичний аналіз стишків «Предначинательного» псалма дає змогу побачити таку схему:

b – вихідний тон (initio);

a – розвитковий тон (movere);

c – заключний тон (terminus)

Все вищезазначене демонструє стрункy мелодичну композицію, де п’ять каденційних побудов щоразу по-іншому виявляють мелодико-інтонаційну варіантність, творячи єдність у різноманітті.

Підсумовуючи, слід відзначити, що зміст вступного псалма вповні відповідає змісту вечірнього богослужіння, як найбільш зворушливого та утаємниченого. А особливої краси йому надають висока поетика та богословська знаковість, представлені в шатах досконалої музичної форми.

2.2. Композиційні засади вибраних стишків першої катизми «Блажен муж»

Перша катизма продовжує розкривати містерію сотворення світу, в якому з’являється людина — її ідеальний образ «блаженного мужа». Ймовірно, ця тема була особливо значимою для християнського обряду, тому цей піснеспів так часто фіксується і в нотолінійних ірмологіонах, що добре видно при порівнянні його з іншими пісне співами вечірні.

Пропонуємо наступний графік присутності співаних жанрів вечірні в ірмологіонах: псалма «Предначинательного», вибраних стишків першої катизми «Блажен муж», гимну «Світе тихий», молитви «Сподоби Господи» і пісні Симеона Богоприємця «Нині отпущаєши».

За кількістю позицій подана діаграма яскраво вирізняє вибрані стишки першої катизми «Блажен муж». У порівнянні з іншими піснеспівами, ця катизма зустрічається найчастіше і така потреба фіксації нотного тексту

пояснюється тим, що «Блажен муж» виконується на воскресній, литійній вечірні та на службі з полієлейним святим. Ще одним важливим моментом є те, що в різних ірмологіонах, розміщені різні стишки цієї катизми, тобто для воскресної вечірні — одні, для вечірні з литією — інші, що вимагає фіксації варіантів піснеспіву.

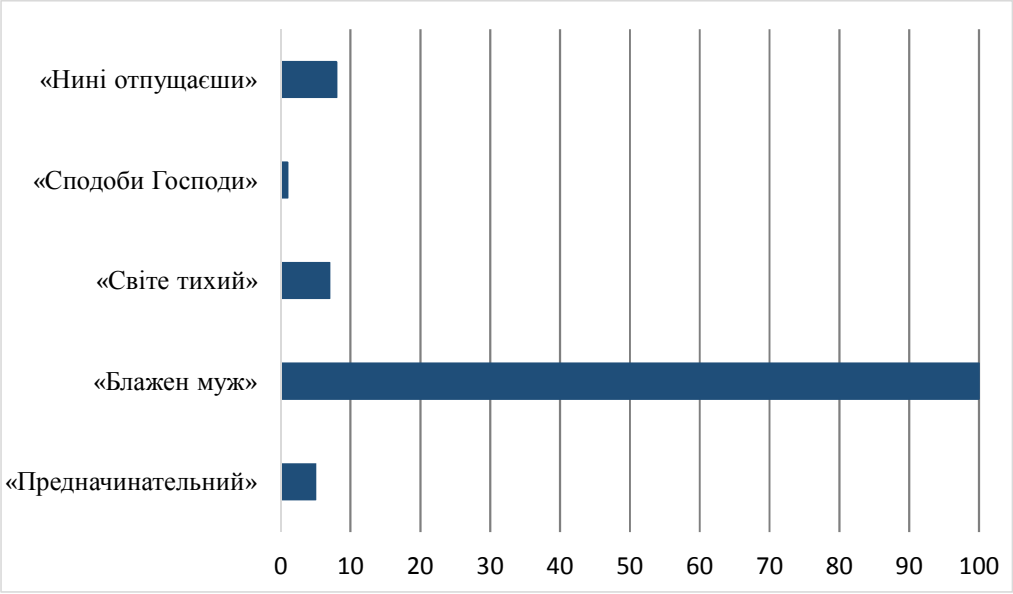


Рис. 2.10. Динаміка фіксації незмінних частин вечірні за каталогом «Українські та білоруські нотолінійні ірмологіони XVI – XVIII ст.»

Інші незмінні частини («Предначинательний» псалом, «Світе Тихий», «Сподоби Господи» і «Нині відпускаєш»), співаються щодня і в нотолінійних збірниках зберігаються приблизно в однаковій кількості: «Предначинательний» псалом — п’ять разів, Гимн «Світе Тихий» — сім разів та пісня Симеона богоприємця «Нині відпускаєш» — вісім разів. Що стосується молитви «Сподоби Господи» — цей піснеспів зустрічаємо лише в одному з відомих нам ірмологіонів (див. Додаток **В.7**).

Варто відзначити, що піснеспіви вечірні представлені в ірмологіонах часто в неповних списках. Проте, відомо повніші рукописи, серед них вирізняємо наступні: Супрасльський ірмологіон 1598-1601 рр., (опис див. Додаток А.2, № 2), Супрасльський ірмологіон 1638-1639 рр. (опис див.

Додаток А.2, №12), Львівський ірмологіон кін. XVI–поч. XVII ст. з фонду Петр. 96 з Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника (опис див. Додаток А.2, № 1), Любачівський Ірмологіон Павла Смеречанського з Львівського історичного музею (Рук. 103) (опис див. Додаток А.2, №3) та інші. Рідше знаходимо рукописи в яких зафіксовані повні цикли піснеспівів вечірні, в деяких з них окремі жанри та розділи зафіксовані двічі, зокрема: Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р. (опис див. Додаток А.2, № 8), Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст. (після 1768 р.) (опис див. Додаток А.2, № 9), Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст. (що не входить до каталогу, оскільки був знайдений та описаний пізніше, опис див. Додаток А.2, №7), Жировицький Ірмологіон бл. 1649 р. (опис див. Додаток А.2, №5).

Псалмодія, як вище згадувалось, з апостольських часів є чи не найважливішою складовою молитовного дійства. Піснеспів «Блажен Муж» виконується після величного «Предначинательного» псалма та ектенії, і виконується ввечері перед неділею чи святом. «Блажен муж» виконувався антифонно, його також можна віднести до мелізматичного стилю де вербальний текст мелодично розспівувалися з приспівом «Алилуя» після кожного стишка.

Цей піснеспів відноситься до першої катизми[23], яка охоплює від першого до восьмого псалмів. Текст «Блажен муж» містить вибрані стишки цих псалмів. Тому у працях М. Скабаллановича, М. Успенського, К. Нікольського зустрічаємо різні варіанти назв цього піснеспіву: «перша катизма», «стишки першої катизми», «перший антифон». Василь Рудейко покликаючись на Євхолегіон Барберіні (L'Euhologion Barberini Gr. 336 c. 5)[24], пише що «так

---

[23] Всього катизм є двадцять, в яких вміщено всі 150 псалмів, що практикувалося ще у палестинській традиції їх виконання.

[24] Найдавніший зі збережених Візантійських рукописів - Евхологіон. В збірках Барберіні налічується 32 рукописних евхологіони. Цей є найважливішим з них. Рукопис створено не раніше 730 р і не пізніше поч. IX

звана «перша катизма», або «Блажен муж», є першим і єдиним антифоном співаної служби у святій Софії, котрий дотепер залишився у літургійному вжитку вечірнього богослужіння візантійської церкви» [98, с. 132].

Як і антифони Літургії, катизми та непорочні утрені, псалом «Блажен Муж» дійшов до нас у дещо стислішій, скороченій формі. Михаїл Арранц пише про поділ антифонів у св. Софії: антифони у богослужіннях поділялися на великі, у яких розспівувалося вісім стишків, та малі — розспівувалися чотири стишки. До всіх парних антифонів додавався припів «Аллилуя», що збереглося й у нашій традиції, до непарних — інші. Наприклад: «Ісправи, спаси нас, Господи; Сохрани мя, Господи; Услиши мя, Господи; Помилуй мя, Господи», та ін. [11].

На сучасному етапі у православній традиції на богослужінні співаються: перший та шостий стишок з першого псалма; одинадцятий та дванадцятий з другого псалма та девятий стишок з третього псалма. Також, у святкові дні додається другий — третього псалма, у суботу виконується восьмий з третього псалма. Після кожного стишка за давнім київським звичаєм тричі співається «Аллилуя»:

> Блажен муж, — Алилуя, — що не йде на раду нечестивих. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 1:1).
>
> Бо знає Господь путь праведних, і путь нечестивих погибне. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 1:6).
>
> Служіте Господеві зі страхом і радуйтеся йому з трепетом. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 2:11).
>
> Блаженні всі, що надіються на нього. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 2:12).
>
> Воскресни, Господи, спаси мене. Боже мій. Алилуя, алилуя, алилуя,

---

ст. Написаний грецькою мовою. У 1995 р цей рукопис був виданий С. Парентіі і Є. Велковською, але видавці визнали можливим піддати текст рукопису деякій корекції [46]. . Деякі молитви і чини з нього були видані ще в XVII ст. Ж. Гоаром; сучасними - М. Арранцом [11].

слава Тобі, Боже. (Псалом 3:8).

Господи, чому так намножилося тих, що напастують мене. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 3:2).

Господнє є спасення і на людей твоїх благословення Твоє. Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. (Псалом 3:9) [92, с. 76]

Завершується піснеспів кінцевою доксологією та триразовим припівом: «Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже».

Після псалма створення світу та захоплення його красою, у богослужінні твориться образ праведника, який протистоїть шляху «нечестивих» і тих, що «напастують мене»[25]. Разом з ним бачимо образ Господа, який вільний від гріха і може визволити людину. Саме слово «Господь» звучить у кожному стишку: знає Господь, служіте Господеві, воскресни Господи, Господи чому так багато ворогів, Господнє спасення. Після цього піснеспіву на Вечірні йде звернення до Бога «вислухай мене» (Псалом 140) чи «без гріха зберегтися нам» («Сподоби Господи»).

Цей псалом втілено в творчості українських композиторів — Артема Веделя, Івана Домарацького, Андрія Гнатишина, Кирила Стеценка, в тому й наших сучасників — Романа Гурка, Олександра Козаренка, Богдана Сегіна, Віктора Степурка та багатьох інших. І це не випадково, оскільки він зафіксований майже у всіх рукописних ірмологіонах вже від XVI ст. Звідти його особлива популярність та використання у паралітургійній творчості.

---

[25] Псалом «Блажен муж» посідає визначне місце не лише у богослужінні, але й у літературно-поетичній творчості українських письменників та поетів: переспіви . Давидових псалмів Тараса Шевченка, Михайла Максимовича, Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Ліни Костенко. Порівнюючи всі тексти першого стишкп з вибраним піснеспівом, з піввіршу «Бо Господь знає про путь праведних» залишається слово-образ «путь», слова «праведного» і «нечестивого» розширюються в характеристиці. Наприклад, «нечестиві», це ті, хто «не стане», «не сяде», «не ходить», «не вступає», «не ввійде», «не спита», «не зміняє», котрі в цьому тексті звучать немов заповіді Господні, таким чином підіймаючи, підсилюючи образ «блаженного».

Існує думка, що спів псалмів в українській традиції відображає давню богослужбову практику співу у Константинополі. Але із занепадом Константинополя традиція співу «Блажен муж» втратилася і, правдоподібно, могли бути різні варіанти вибору стишків. Знаємо лише те, що, як і в сучасному чині, ці псалми співалися у суботу з початком тижневого кола. Особливість піснеспіву «Блажен муж» в тому, що в римо-католицькій церкві перший та третій псалми —єдині з усього псалтиря, що співаються на пасхальній утрені і повторюються протягом усіх восьми днів празника Пасхи [108].

Псалом «Блажен муж» у богослужінні Вечірні очевидно має візантійське походження – на це звернув увагу Мирослав Антонович і присвятив цьому питанню окреме дослідження [6]. У грецькому обряді «Аллилуя» на «Блажен муж» досі співається один раз. Про сучасну грецьку практику розповідає Іван Міщенко, знавець візантійської традиції, викладач Львівської музичної академії: «У греків дотепер побутують два устави: парафіяльний та монаший. За парафіяльним — на Господські, Богородичні празники, а також бдінним та полієлейним святим, співаються всі стишки першого антифону першої катизми — «Блажен муж» (псалми перший, другий та третій) з приспівами «Аллилуя» (один раз). В суботу на великій вечірні та на повсякденних вечірнях катизма не співається. Щодо способу виконання, то у греків існує два варіанти співу першої катизми. Перший — речитативна декламація всіх трьох антифонів. Другий — урочистий, з силабічною або мелізматичною мелодією. Розспівується лише перший антифон (псалми перший, другий та третій). Припів «Алилуя» додається або після кожного стишка, або після групи стишків.

Важливо звернути увагу на форму виконання псалма «Блажен муж» згідно гласової системи, оскільки щодо цього розрізняємо різні варіанти. Професор Скабалланович пише про припис гласу для «Блажен муж» у деяких уставах, проте, у нотолінійних збірниках піснеспівів він міститься поруч з незмінними частинами вечірні («Предначинательним псалмом 103», гимном

«Світе тихий»). Цілком можливо, що у своїй давній практиці псалом виконувався у гласовій системі.

Борис Шиндін зазначає: «Більшість текстів даного жанру (псалмів) виконується в речетативній формі: псалми малої вечірні, повечеріє, північної, служби часів. Тим не менше, досить велика група псалмів відноситься до співаних жанрів. Характер виконання деяких з них строго приписується уставом. Так, «Предначенательний псалом» належить проспівувати на великій вечірні. Ще детальніше устав регламентує виконання першої катизми. Для середніх та великих празників святим та Богородиці, що припадають на будні дні, а також на великі господські празники, на понеділок вона вже читається. На великих вечірнях з бдінієм воскресних служб співається вся катизма, при цьому перший антифон — на восьмий глас [143, с. 133].

В описаних у каталозі Ю. Ясіновського нотолінійних збірниках налічується понад сто зразків піснеспіву. На прикладі «Блажен муж» піснеспіву виявлено чимало музичних редакцій напівів цього псалма: київську, печерську, острозьку, львівську, підгірську. За висловом О. С. Цалай-Якименко, це «справжнє буяння локальних варіантів візантійсько-словянської монодії» [132, с. 37]. М. Антонович відзначає: «...ірмолойні співи, спільні для всіх українців, мали різні мелодичні варіанти, як у самій мелодиці, так і в виконавській практиці і виявляли значні відмінності у порівнянні зі співами української православної церкви» [7, с. 23]. Отже, для одних і тих же літургійних текстів богослуження маємо «різні мелодії чи напіви, що вживаються у церковній практиці в різних місцевостях країни»[Там само, с. 24].

Стосовно псалма «Блажен муж» спостерігаємо описане. В рукописах піснеспів зазначений різними напівами, зі збереженням композиційних особливостей: розспівування, мелодика початкових фраз суттєво не різниться — зміни спостерігаються у наступному розвитку піснеспіву і стосуються

повторення словесних побудов. Текстове повторення сприяє розростанню піснеспіву, який до того ще й обрамлюється додатковим музичним матеріалом. Спостерігаємо також незначні метроритмічні відмінності та теситурне розміщення у звукоряді:

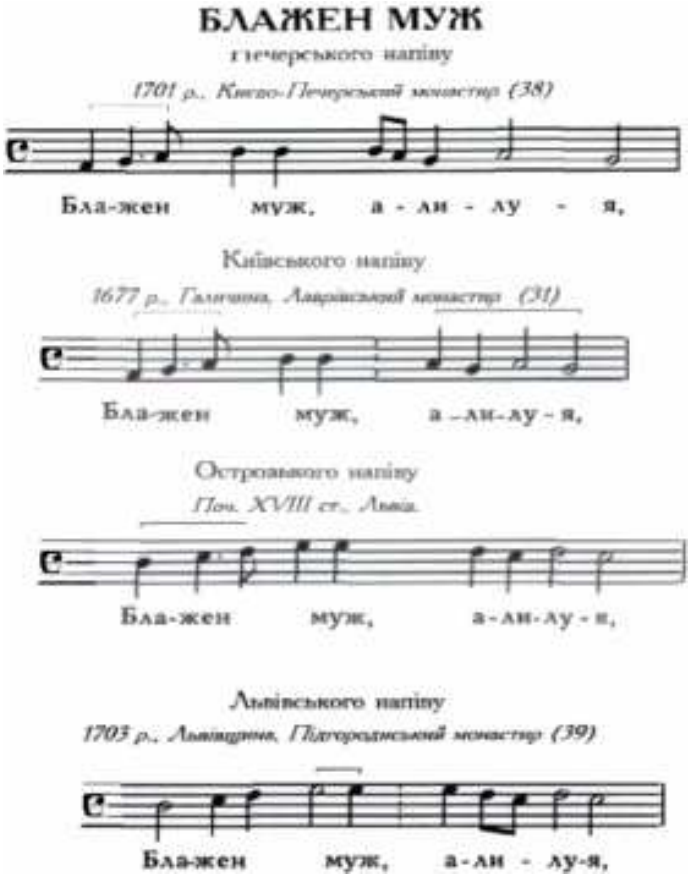



Рис. 2.11 «Блажен муж» різних напівів XVII-XVIII ст. [130, с. 21–26]

Відомо також, що напіви, зокрема київський та острозький, відрізняються мелодично. Така відмінність спричинена літургійними особливостями: руський напів — для будніх богослужінь, острозький — для воскресних, а болгарський для празничних.

Слід зазначити, що псалом «Блажен муж», як і «Предначинательний» має свої структурні особливості. Це стосується насамперед вибору стишків, їх мелодичного обрамлення а також — припівів (друга частина мелодичної фрази: «Алилуя»).

Також, вся псалмодія має свої завершальні, каденційні частини, у випадку першої катизми «Блажен муж» — це фраза: «Алилуя, алилуя,

алилуя. Слава Тебі Боже», що співається тричі, та кінцева доксологія з потрійним «Алилуя». Переважно у тексті піснеспіву повторюється фраза «нечестивих».

В ірмологіоні 1674 р. є вказівки на такі три напіви: острозьке, київське, печарскоє. В *острозькому* напіві розспівується чотири стишки, мелодія розвивається в межах висхідної кварти *c–f*, з опорними тонами в каденції — *d*, *e*. Цей піснеспів відноситься до мелізматичного стилю з характерним розспівуванням на словах «нечестивих», «Алилуя»:

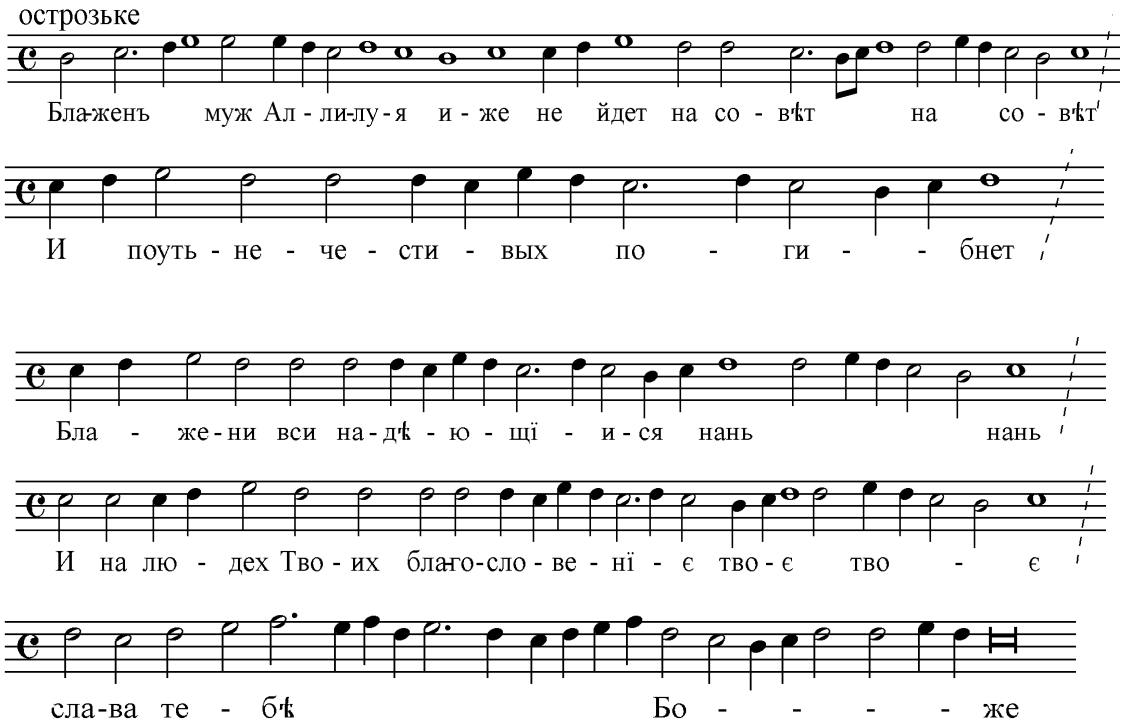


Рис. 2.12. «Блажен муж» острозького напіву [130, с. 24]

Київський напів розвивається в межах кварти *g–c* з опорними тонами *h*, *a* тобто зберігається структура ладу тон–тон–півтон тільки теситурно нижче.

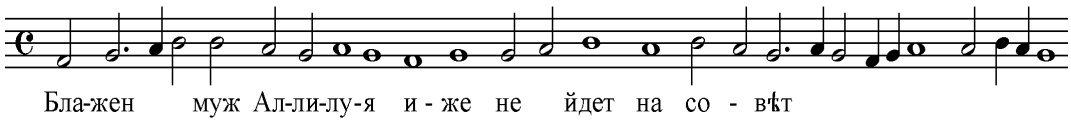


Рис. 2.13. «Блажен муж» київського напіву [130, с. 21]

Мелізматична мелодія приспіву свідчить про імпровізаційність, та все ж повторність двох фраз (за тривалістю) зберігається на словах «нечестивих», «алилуя»:

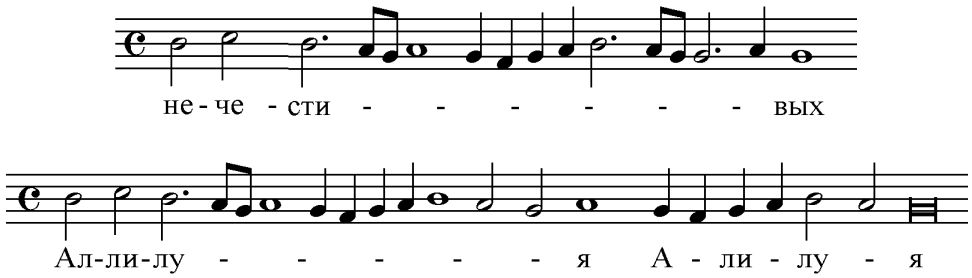



Рис. 2.14 а. «Блажен муж» київського напіву, повторність першої фрази [130, с. 21]

та між словами:

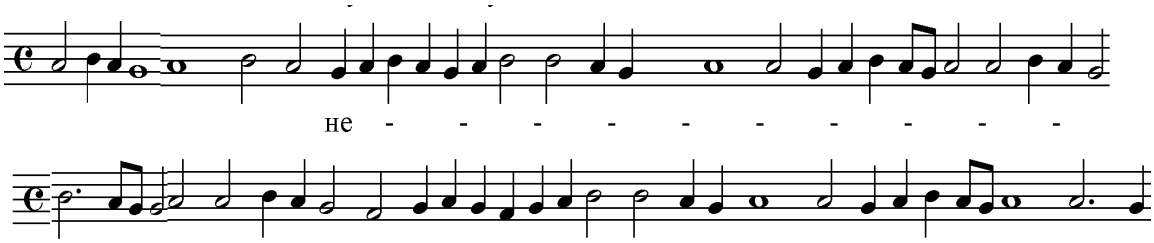



Рис. 2.14 б. «Блажен муж» київського напіву, повторність другої фрази [130, с. 21]

Печерскоє розвивається в межах кварти *g–c*, характерні стрибки на терцію, кварту, чого не зустрічаємо в попередніх напівах з плавними ходами, зокрема на початку:

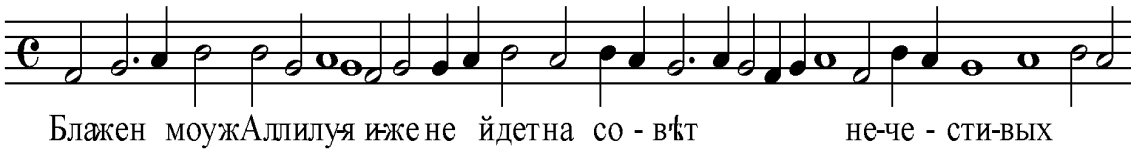



Рис. 2.15. «Блажен муж» острозького напіву [130, с. 24]

Розспів складається не з таких протяжних фраз, а вже з повторення дрібних мотивів у різних ритмічних тривалостях:

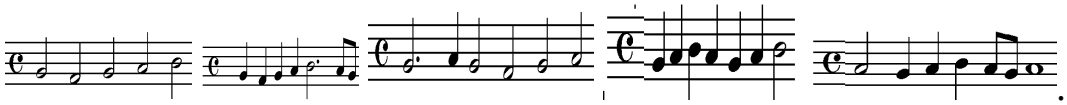
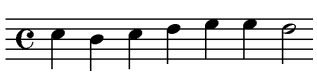
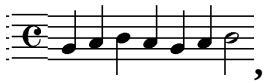



Рис. 2.16. Ритмічні мотиви «Блажен муж»

За мелодикою ці три напіви близькі між собою, переважає хвилеподібний рух, на початку характерний пунктирний ритм. Пожвавлюється рух чвертками в такій послідовності звуків*: d–c–d–e–f–f–e* і друга: *a–h–c–h–a–h–c* **,** таким чином викристалізовуючи їх в поспівки, які в піснеспівах проходять у різних ритмічних перетвореннях**.**

Ще один напів зафіксований у Супрасльському ірмологіоні 1598-1601 рр. (див. Додаток **В**.2), у якому перед Блажен муж записана Ремарка «… поєм на всеношном, напілу супрасльського». Під нотами зафіксовано перший стишок псалма з розлогою мелізматикою на словах: «совіт нечестивих»*:*

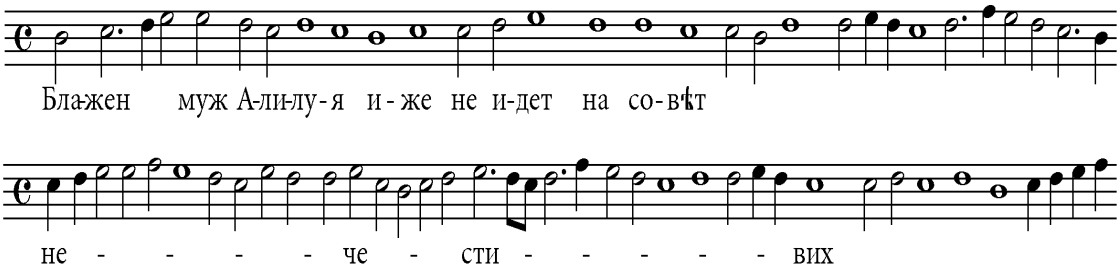



Рис. 2.17. Початок «Блажен муж» супрасльського напіву, Супрасльський ірмологіон 1598–1601 рр., арк. 271

та кінцевому «алилуя»:

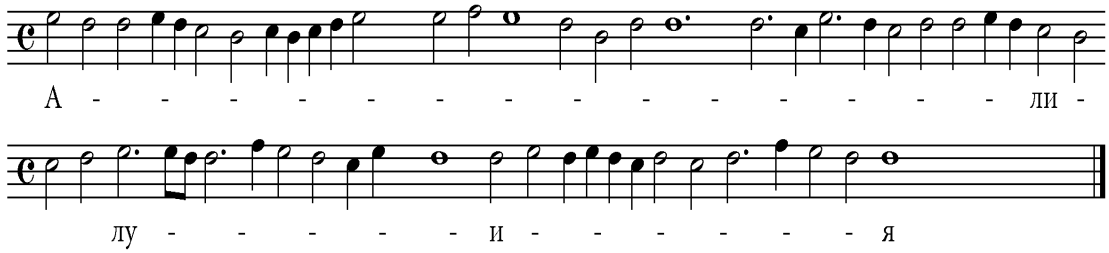


Рис. 2.18. Алилуя з «Блажен муж» супрасльського напіву, Супрасльський ірмологіон 1598–1601 рр., арк. 271

Характерний пунктир на початку піснеспіву, діапазон мелодії *c–g***,** чергування висхідного і низхідного ходів, плавність мелодії, пунктирний

ритм всередині піснеспіву для пожвавлення інтонаційної монотонності, повторність мотивів, урізноманітнення через ритм. У супрасльському ірмологіоні немає кінцевої доксології, проте, відразу під нотним текстом є ремарка з вказівкою: «сіє поєм в неділю бдіннаго...і в неділю мясопустную, і в неділю сиропустную», отже підкреслює початкову думку про те, що певний напів виконувався на певний празник чи неділю.

Натомість у рукописі Теодора Чеховича 1720 р. (див. Додаток **В.4**) піснеспів «Блажен муж» знаходимо двічі: спершу на початку збірника, у розділі «Всеношна напілу Кієвскаго» і другий раз у середині збірника із заголовком «Блажен муж». У цьому ж розділі для фіксації відібрано три стишки першої катизми:

- Блажен муж іже не ідет на совіт нечестивих Аллилуя.
- І путь нечестивих погибнет.
- Блаженни всі надіющіїся нань.

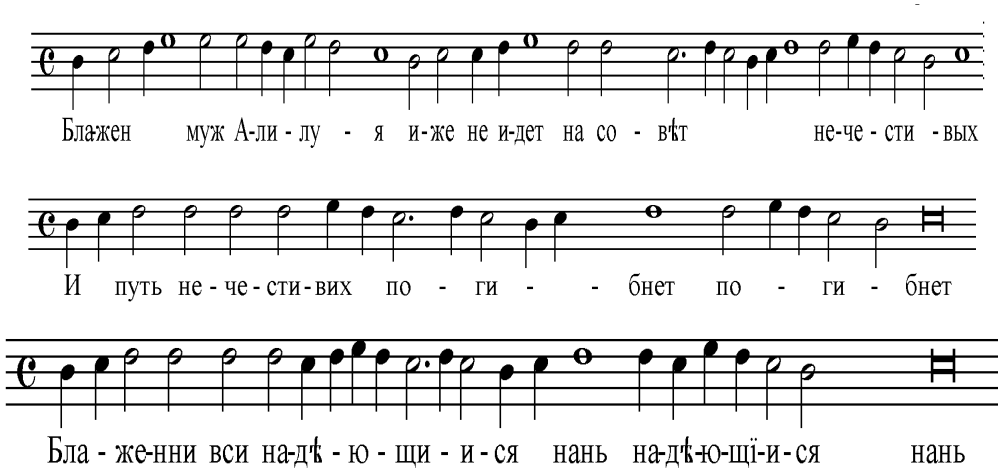
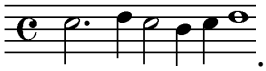



Рис. 2.19. «Блажен муж» київського напіву, Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р., арк. 122

Початковий пунктир замінено синкопою. Квартовий діапазон з опорою в каденції на тон *d***,** в середині рядку тон *e***.** Мелодія повторюється з поспівкою, яка є стрижнем у середині мелодичного рядку . Наприкінці діапазон розширюється до квінти *c–g* на словах «слава Тебі», де

ця ж поспівка повторюється на терцію вище . Мелізматичне «Алилуя» зафіксоване після першого стишка, а у завершальній частині піснеспіву — потрійне «Алилуя, слава Тебі Боже», у цьому випадку дещо не типове, а саме, фраза записана двічі з подвійним повторенням «Алилуя»:

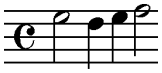
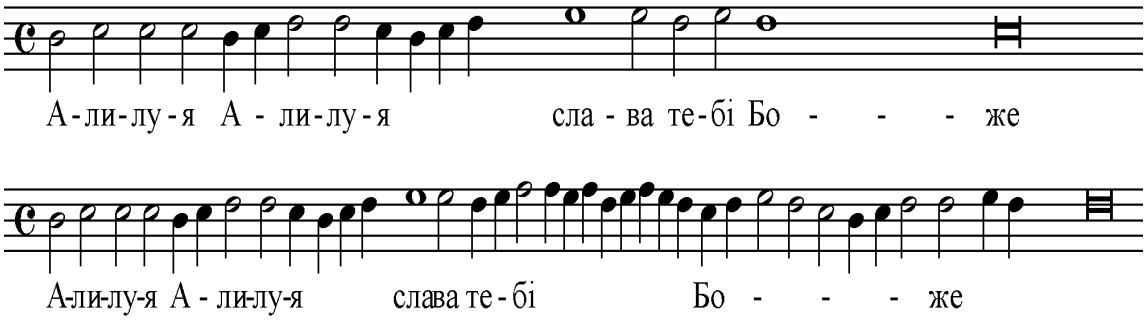



Рис. 2.20. Прикінцевий приспів з «Блажен муж» київського напіву, Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р., арк. 122

Повторювані слова теж повторюються двічі «совіт нечестивих / нечестивих» з «Аллилуя»; «і путь нечестивих погибнет / погибнет», «надіющіїся нань / надіющіїся нань». Перший стишок, як бачимо з приспівом, всі інші стишки без «аллилуя», тобто воно дублюється. Він починається знову ж синкопованим ритмом з силабічнішим викладом, тобто без великих мелізмів, перевага надається повторюваним словам. Другий раз у цьому ж рукописі на аркуші 122 під нотами шість стишків. Знову ж багато текстових повторень, проте не багато мелізматики. Ось які текстові подвоєння:

- Блажен муж, Аллилуя, іже не ідет на совіт нечестивих/ на совіт нечестивих Блажен муж іже не ідет на совіт нечестивих з Алилуя (дев’ять разів).
- Тобто повторення фрази двічі, опісля цілого текстового рядка:
- І путь нечестивих погибнет / нечестивих погибнет / І путь нечестивих погибнет / погибнет.

– Работайте Господеви со страхом і радуйтеся єму со трепетом / повторення.
– Блаженни вси надіющіїся нань / повторення.
– Збережена доксологія з текстовим поділом у поспівковій системі. Знову подвійне «Аллилуя» під нотами.
– Воскресни, Господи спаси мя боже мой / повторення.
– Господне єсть спасеніє і на людех твоих благословеніе твоє/ повторення.

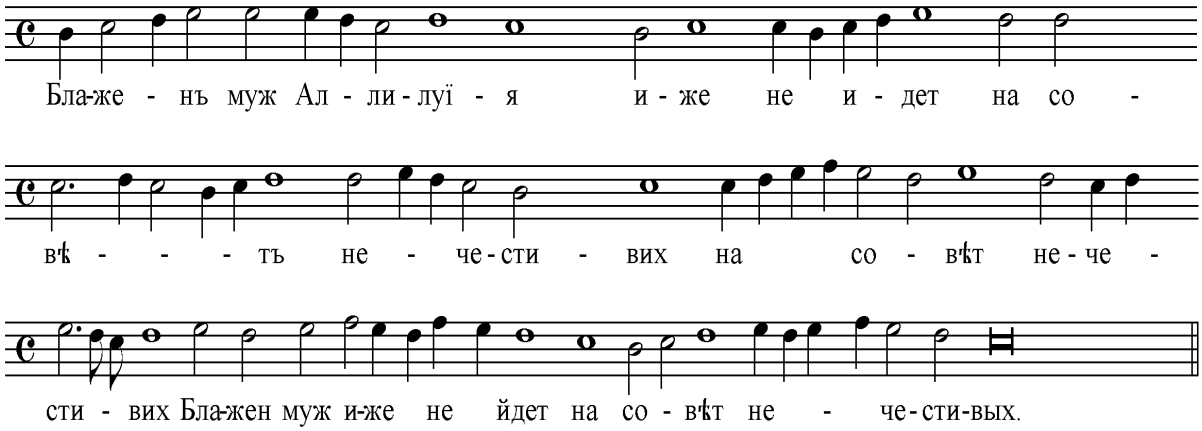



Рис. 2.21. Початковий стишок «Блажен муж» київського напіву, Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р., арк. 122

Мелодія повторюється у наступних стишках:

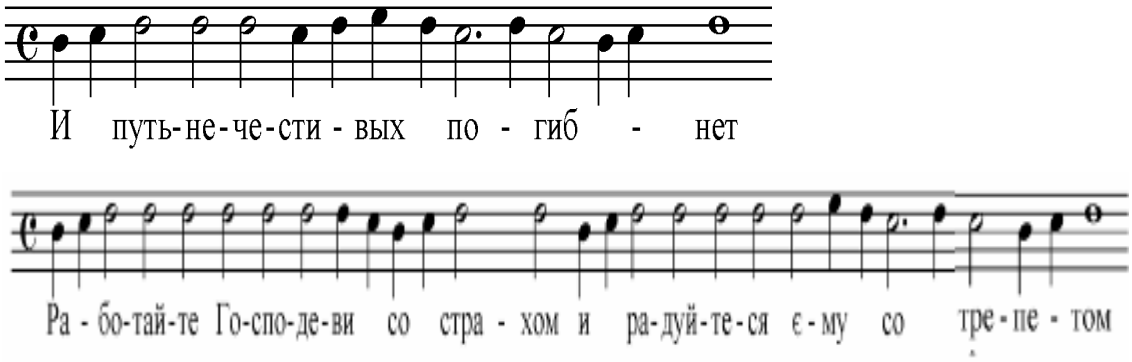



Рис. 2.22. Початковий стишок «Блажен муж» київського напіву, Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р., арк. 122

У ірмологіоні Києво-Печерського монастиря бл. 1629 р**.** (див. Додаток **В.5**) розспівується один стишок, записаний у нижчій теситурі. Інше

мелодичне проведення (але теж розспівне) на словах «совіт нечестивих». Інша форма кінцевого «аллилуя» Тричі «аллилуя — слава тебі Боже», тоді ще раз цей приспів. Зберігається діапазон мелодії, пунктирний ритм на початку, більше мелізматики, ніж повторення слів, чергування коротких мелодичних мотивів:

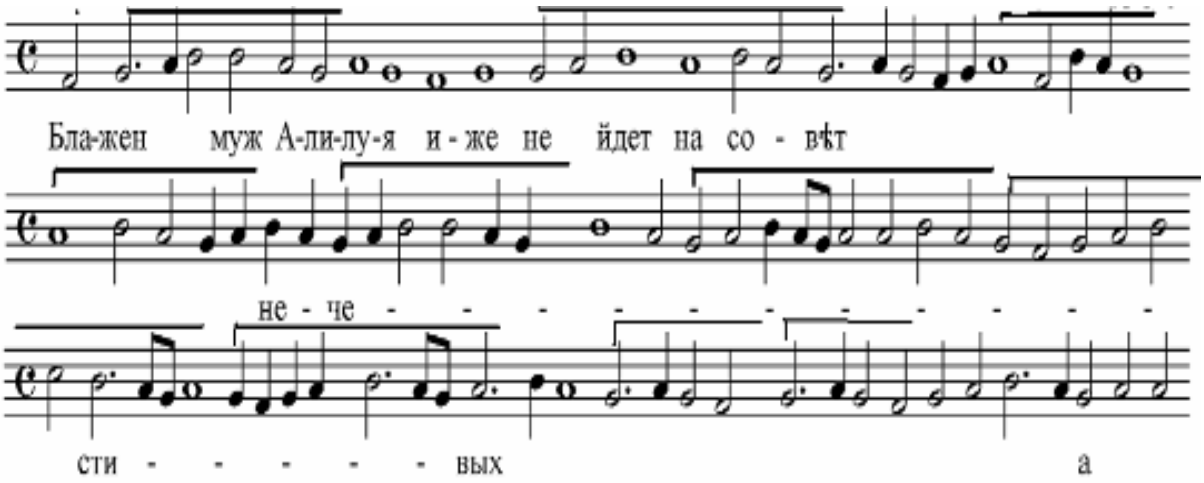



Рис. 2.23. «Блажен муж», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 1629 р., арк. 293

У Перемишльському ірмологіоні середини XVII ст. з використанням ключа на четвертій лінійці з бемолем розспівується під нотами перший стишок:

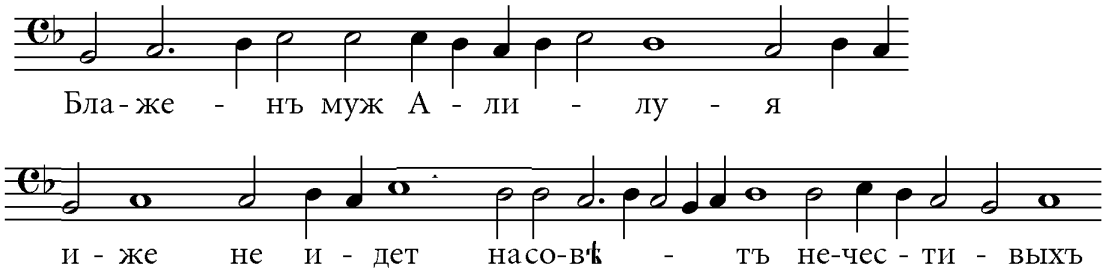



Рис. 2.24. Перший стишок з «Блажен муж», Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

та з шести разовим повторенням «Алилуя». Далі під нотами у силабічному викладі, здебільшого другі половини стишків:

1. ...і в законі єго поучиться ден...
2. ...Єгоже возмітает вітер от лица землі

3. ...на господа і на Христа єго.
4. ...над Сіоном гору святою єго
5. ...і радуйтеся йому со трепертом
6. ...ність спасенія єму о Бозі єго
7. ...Воскресни Господи спаси мя боже мой.

Розспівуються на дві фрази, перша для стишків 1, 2, 5, 7, 8, Слава; друга для 3, 4, 6:

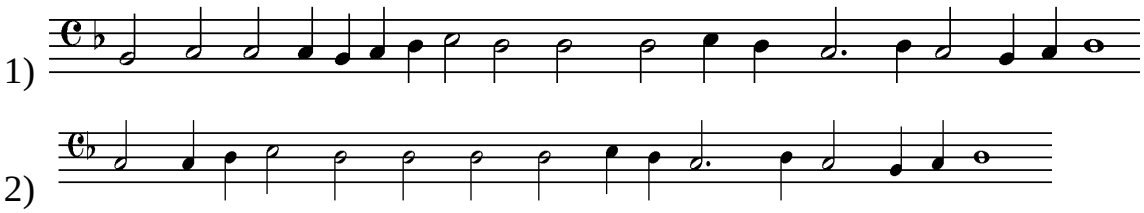



Рис. 2.25. Дві фрази для розспівування стишків «Блажен муж», Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Далі кінцева доксологія з «Алилуя, слава Тебі Боже»:

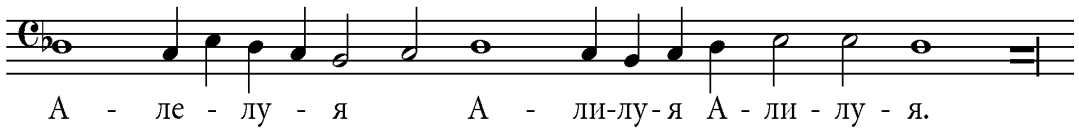



Рис. 2.26. «Алилуя» з «Блажен муж», Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

І ще один зразок з ірмологіону Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст. (див. Додаток **В.7**). Напів київський, розписаний перший стишок, в межах кварти розспівується мелодія вгору і вниз, опорні тони *a* і *c*:

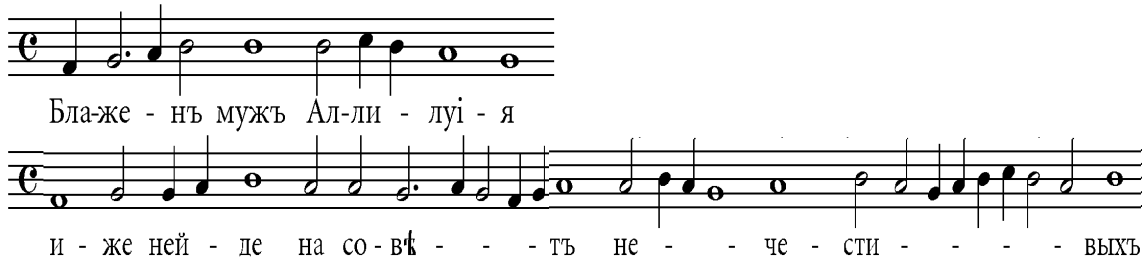


Рис. 2.27. Перший стишок з «Блажен муж», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

З наступним повторенням «нечестивых иже не йде на совіт нечестивых» з семиразовим розспівом «Алилуя», спочатку мелодія немов би розгойдується від тону *a* в межах терції (двічі алилуя), далі опорним тоном стає *c* (наступні дві «алилуя»), далі знову повторюється перший фрагмент і, на останньому «алилуя» каденція з підсумовуванням попереднього розвитку:

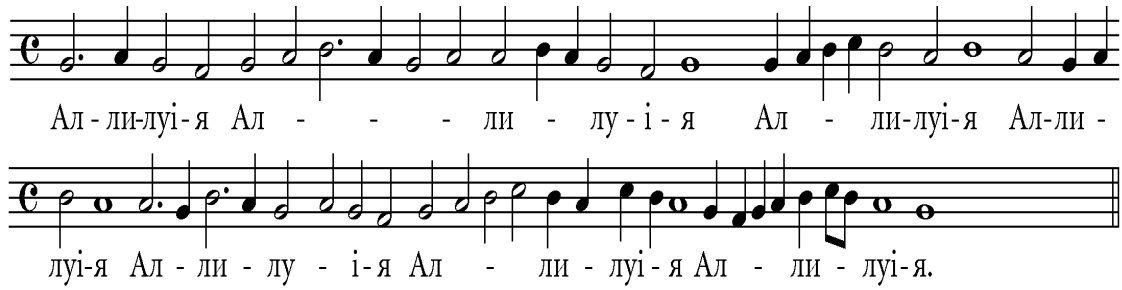



Рис. 2.28. «Алилуя» з «Блажен муж», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Тобто, маємо форму з рисами тричастинності АВА. Збереглася і доксологія з повторенням двічі фраз та короткими одноразовими «Алилуя»:

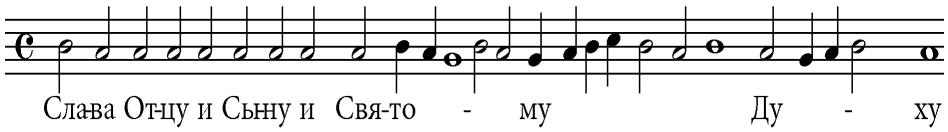



Рис. 2.29. Доксологія з «Блажен муж Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Тобто, у цьому зразку маємо розспіваний початок і закінчення піснеспіву на відміну від попередньо розглянутого ірмологіону.

Отже, вибравши зразки «Блажен муж» з шести ірмологіонів маємо різні варіанти розспівування тексту: з повторенням слів, чи з розспіваною мелзматикою без повторення. Мелодія розвивається в межах кварти-квінти, з характерним пунктирним ритмом, синкопою, плавним рухом, стрибками на терцію-кварту та їх заповненням, хвилеподібним розвитком мелодії, що свідчить про спільність побутування усної традиції цього піснеспіву, та ймовірно імпровізаційними варіантами, які характерні для виконання незмінних частин богослужіння сакральної монодії.

Повторюваність цього тексту у ірмологіонах, свідчить про давню традицію та важливе місце як у греко-візантійських, так і в українських богослужіннях, з ним пов’язано чимало різних інтерпретацій і похідних жанрових видозмін. Зокрема, в Україні аж до ХХ ст. цей псалом розвивався і був представлений у багатьох дяківських підручниках — М. Ділецького, І. Полотнюка, І. Дольницького, О. Дзеровича та інших.

Перша половина вечірнього богослужіння побудована на старозавітніх псалмах, де переважають мотиви подяки, смирення та прощення: «Завершивши денну працю, ми знову звернемося до Бога в молитві. Дякуючи за день, роздумуємо про пітьму Христових страстей та смерті, про минучість усього земного. Але дар життя знову дарує нам радість Христа — Світла Тихого» [200, с. 68]. В такий спосіб образ досконалої людини — «блаженного мужа», постає в цілісній гармонії із сотвореним світом і Господом.

2.3. Музично-виразові засоби християнського гимну «Світе тихий»

Піснеспів «Світе тихий» є кульмінаційною частина вечірнього богослужіння і належить до найдавніших християнських піснеспівів христологічного характеру. Зміст цього гимну продовжує розкривати містерію сотворення світу, освяченого присутністю Господа, який в «тихій славі» сходить до людини:

«Світе тихий святия слави безсмертнаго Отца небеснаго,
святаго, блаженнаго, Іісусе Христе»

Надзвичайно глибокий богословський зміст цього піснеспіву відображає суть усього богослужіння, що, ймовірно, з цієї притичини не потребувало особливого мелодичного забарвлення. При порівняльному аналізі мелодичних зразків гимну «Світе тихий» у вище згаданих рукописах

перше, що привертає увагу, — присутність невеликих мелодично скромних поспівок, внутрішня структура яких поєднує силабічний розвиток із незначною розспіваністю окремих складів. А більша форма свідчить про об'єднання окремих слів у змістовні словосполучення поруч із мелодично завершеним фразуванням. Такі мінімальні конструкції підтримані внутрішнім кадансуванням, що надає завершеного і впорядкованого характеру як на рівні окремих речень, так і цілого піснеспіву [115].

На прикладі кількох рукописів можемо побачити подібність, а також незначні зміни у піснеспіві як у мелодиці, так і у словесному тексті: «пришедшу солнцу на запад»; «пришедше на запад солнца»:

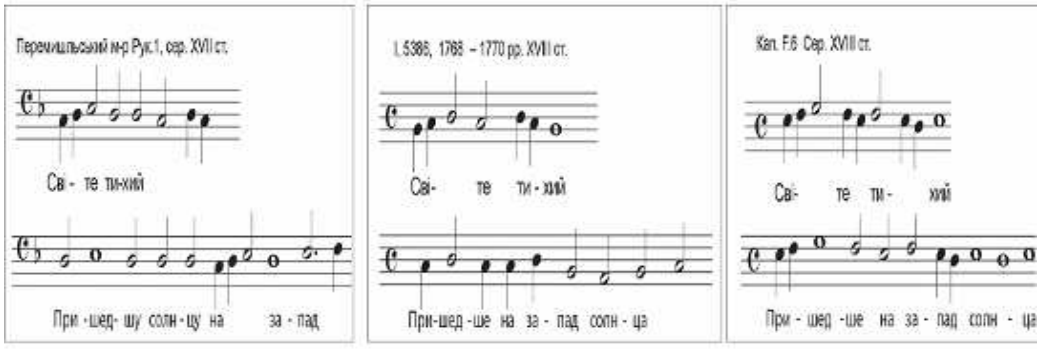



Рис. 2.30. Три зразки піснеспіву «Світе тихий»

Мелодичний розвиток зразків цього гимну спрямований на активний висхідний рух початкових фраз, розвинуті середні частини та уповільнення каденційних зворотів. Це надає мелодиці піснеспіву рівноваги і відповідає літургійному дійству, пов'язаному з моментом входу священика через царські врата до престолу при свічах та кадінні.

Особливо нашу увагу привернув гимн, зафіксований у рукописі сер. XVIII ст. (опис див. Додаток А.2, №10), що зберігається у РНБ у Санкт-Петербурзі. Високим теситурним розміщенням, мелодичною гнучкістю, наспівністю, дробленням тривалостей «Світе тихий» Лубенського монастиря вирізняється серед інших варіантів (див. Додаток **В.8**)

Форма цього піснеспіву демонструє тричастинну структуру, що пов'язана з текстом:

Світе тихий святия слави безсмертнаго Отца небеснаго,
святаго, блаженнаго, Ісусе Христе,
пришедше на запад солнца, видівше світ вечерній, поєм Отца, Сина і Святаго Духа Бога.
Достоїн єси во вся времена пім бити гласи преподобними, Сине Божий, живот даяй, тім же мір тя славит.

Перший розділ вирізняється яскравими мелодичними зворотами, висхідними та низхідними ходами з переважанням коротких тривалостей, домінуванням силабіки з незначними розспівними моментами. Вже перша коротка, але динамічна фраза на словах «Світе тихий» впроваджує у загальний настрій цілого піснеспіву:

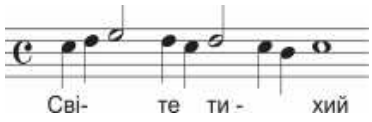



Рис. 2.31 а. Початкова фраза «Світе тихий», Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст.

Цей мотив, базований на опорних тонах *f–e–d*, продовжує свій розвиток, розспівується й укріплюється у наступному проведенні:

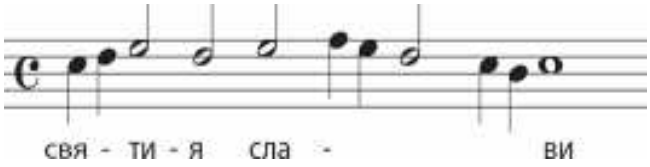



Рис. 2.31 б. Друга фраза «Світе тихий», Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст.

Такий активний початок (*initio),* з двічі оспіваною верхньою опорою, стимулює та зміцнює форму й сприяє подальшому мелодичному розвитку. Цей спосіб побудови — з висхідним терцієвим початком та яскравим каденційним зворотом — спостерігаємо у кожному наступному реченні першої побудови піснеспіву, суголосне співвідношенню *питання — відповідь*:

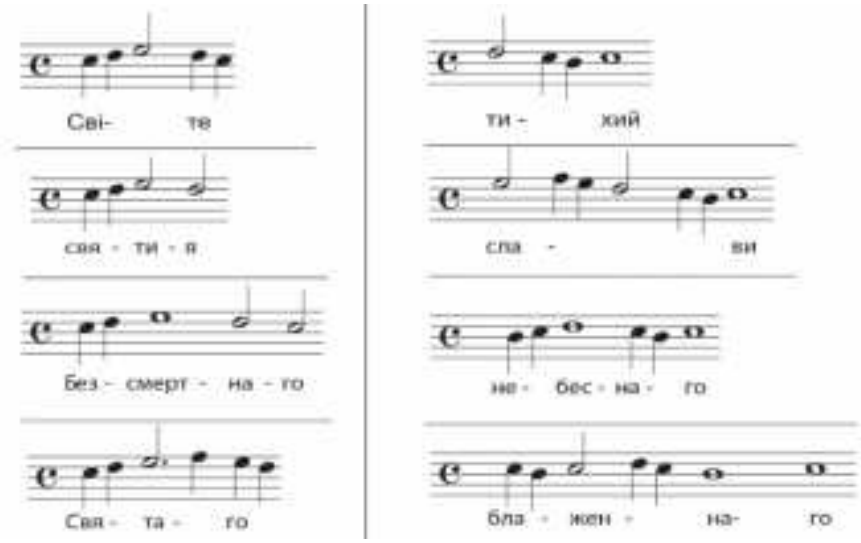



Рис. 2.31 в. Висхідні та каденційні мелодичні звороти піснеспіву «Світе тихий» з ірмологіону Лубенського монастиря XVIII ст.

Друга, середня частина, яка дещо розширюється завдяки впровадженню довших тривалостей та динамізації на словах «поєм Отца і Сина і Святаго Духа Бога», — є своєрідним метро-ритмічним утвердженням та кульмінацією цілого піснеспіву:

Рис. 2.32 а. Динамізація та кульмінаційне метро-ритмічне утвердження піснеспіву «Світе тихий», Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст.

Вже від цього моменту починається інтенсивне мелодико-інтонаційне розгортання, стрімкість руху. Ця найбільш емоційно насичена частина піснеспіву, в якій відсутні виразні зупинки, а мелодика побудована на постійному повторенні низхідної терцієво-квартової інтонації, що створює відчуття пришвидшення, напруги та приводить до завершальної каденції:

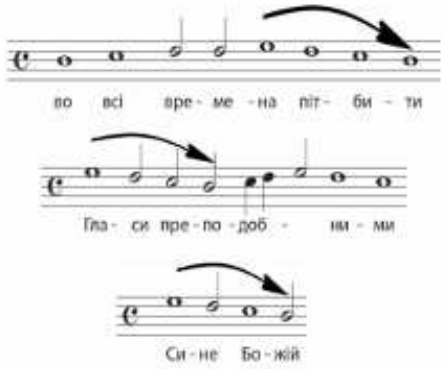


Рис. 2.32 б. Мелодико-інтонаційне розгортання піснеспіву «Світе тихий», Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст.

Завершення піснеспіву протиставляє попередньому низхідному мелодичному розгортанню висхідну інтонацію на словах «тім же мір тя славит», мелодичний рух роззосереджується та заспокоюється. Важливо, що мелодика завершальної каденції є варіантним повторенням першої поспівки піснеспіву, що створює символічну арку, репризу, що надає загальній композиції цілісності та логічної стрункості:

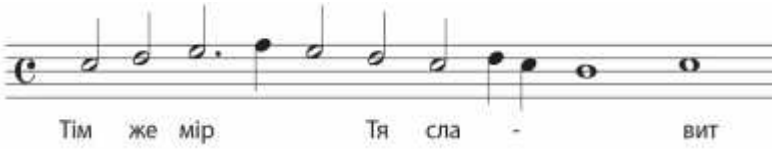



Рис. 2.33. Завершальний мотив піснеспіву «Світе тихий», Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст.

Зразок з розглянутого ірмологіону характеризується строфічністю викладу у першій половині піснеспіву (див. Рис. 2.31 в), тобто збереження однакових початків інтонаційно і ритмічно. В інших ірмологіонах переважає більша варіантність початкової фрази.

«Світе тихий» з Перемишльського ірмологіону XVII ст. (див. Додаток **В.3**) Вирізняється більшою ритмічною розмаїтістю та іншою структурованістю всередині фраз. Зокрема, використовуються синкопи на словах «святия», «святаго», «Ісусе», «пришедшу», «єгоже»:

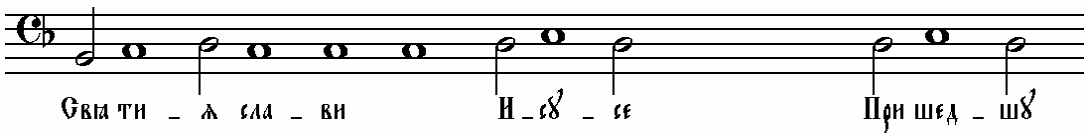


Рис. 2.34. Синкопа у гимні «Світе тихий» з Перемишльського ірмологіону XVII ст.

Ці синкопи збереглися також у Києво-Печерському ірмологіоні XVIII ст., різниться тільки іншою редакцію словесного і музичного тексту.

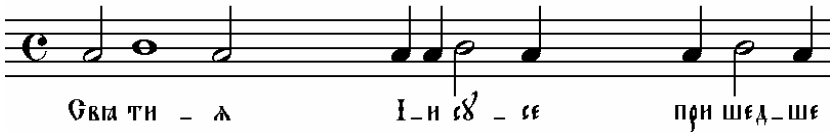



Рис. 2.35. Синкопа у мелодії гимну «Світе тихий» з Києво-Печерського ірмологіону XVIII ст.

Таким чином, місце наголосів у складах підкреслювалося ритмічно. Багатший перемишльський ірмологіон пунктирним ритмом на словах «запад», «вечерний», «сина», «во вся», «ради», «славить»:

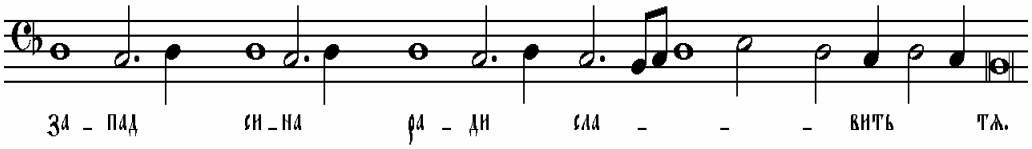



Рис. 2.36. Пунктирний ритм у гимні «Світе тихий» з Перемишльського ірмологіону XVIII ст.

До кінця піснеспіву відбувається ритмічне пожвавлення зі слів «Достоїн єси». Кожна фраза у першій половині піснеспіву завершується цілою нотою, тобто має «сильне» закінчення:

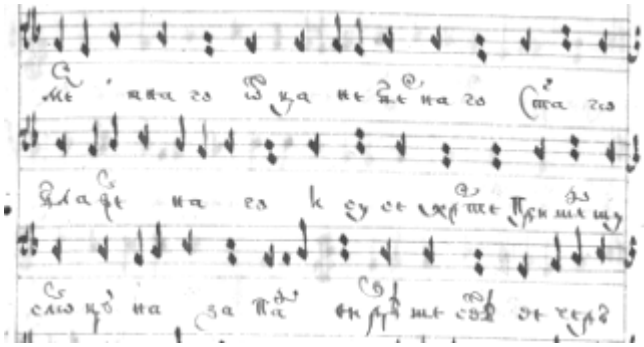


Рис. 2. 37 а. Закінчення фраз цілою нотою «тактом» у гимні «Світе тихий» Перемишльського ірмологіону XVII ст.

У другій половині ці закінчення замінюється пунктиром (див. рис. 2.36). В ірмологіоні XVIII ст. фрази мають «слабке» закінчення, тобто

половинна або дві четвертні, які зв'язують міжфразовий інтонаційний хід, сприяючи плавній мелодиці та безперевності руху:

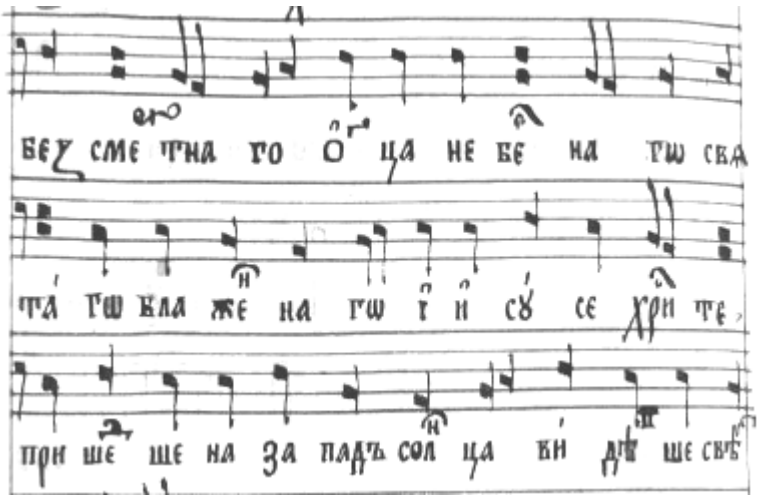



Рис. 2.37 б. Інше закінчення фраз у гимні «Світе тихий» Києво-Печерського ірмологіону XVIII ст.

Діапазон цього гимну у перемишльському рукописі *f–g–a–b*, переважає плавний рух без стрибків, що нагадує світло свічі, яка не спалює, а освячує. Почергове коливання руху вгору-вниз передає «тихий» характер гимну: від *g* починаються фрази «Світе тихий», «святия слави», «безсмертного», з вершини — *b* починаються фрази словами «Святаго», «Ісусе», «пришедшу», «видівше», «поєм». Зі слів «достоїн єси» починається реприза, повторення початку піснеспіву — розвиток інтонації вгору — *f–g–a–b* з подрібненістю фраз, тобто зупинками на цілій ноті:

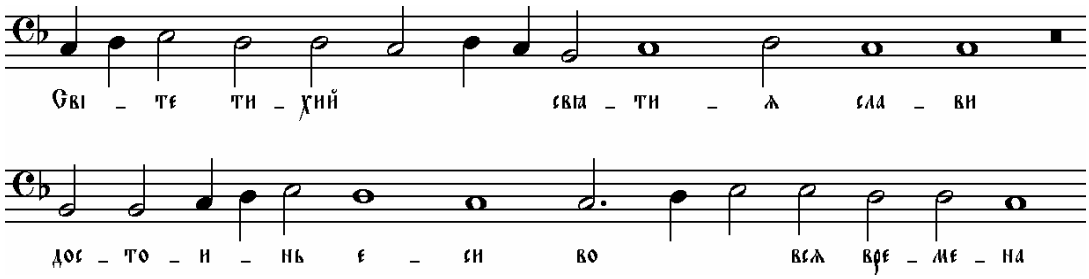



Рис. 2.38. Реприза піснеспіву «Світе тихий», Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Далі зустрічаємо чергування послідовного руху вниз на словах «Сине Божий», «Єго же ради». Ладовою опорою в цих мотивах є звуки *g* і *b*, а

основною інтонаційною поспівкою «мінорна» терція *g–b* в різноманітних ритмічних перетвореннях. Звук *f* трапляється ближче до завершення піснеспіву, замінюючи терцієву поспівку на квартову з поступовим ходом вгору-вниз. В інших ірмологіонах діапазон і ладова забарвленість зберігається, різниться тільки висотний запис: *g–a–h–c* з опорами на звуках *a* і *c*, з прикінцевим *g*.

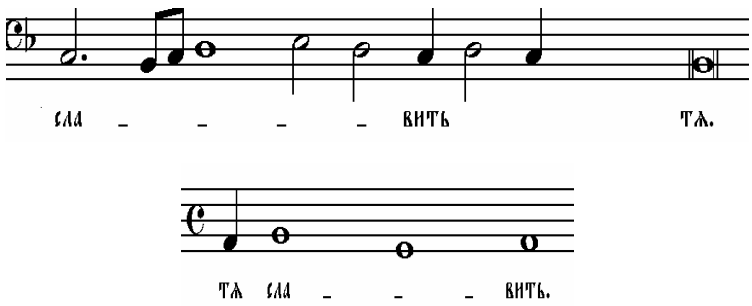


Рис. 2.39. Закінчення піснеспіву «Світе тихий» з Перемишльського і Києво-Печерського ірмологіону

Загальна тривалість піснеспіву з Перемишльського ірмологіону — 85 цілих нот, так званих «тактів» [132], у Лубенському — 80 «тактів», у Києво-Печерському монастирі — 50 «тактів», тобто відбувається зміна часової тривалості піснеспіву. До слів «Достоїн єси» тривалість коливається в межах 36 «тактів» у Перемишльському чи 27 «тактів» у ірмологіоні Києво-Печерського монастиря.

На прикладі гимну «Світе тихий» спостерігаємо досконалу музично-поетичну структуру, в якій словесні рядки і мелодична форма перебувають у дуже виразній гармонії. Досконалість цієї форми досягається у чіткому структуруванні мелодичного матеріалу, злагодженого метричною організацією. Таке поєднання також підтримується глибоким символічним змістом гимну «Світе тихий» та особливим призначенням у структурі богослужіння, що спрямовує на відображення повноти краси витвору Божого і разом із стрункою музичною формою творить цілісну смислову композицію. Така мистецька відшліфованість піснеспіву, поряд з лаконічно містким богословським змістом, свідчить не лише про довершений зміст

української сакральної монодії, але переконує у ймовірній тяглості греко-візантійській традиції.

2.4. Структурні та ладо-інтонаційні особливості молитви «Сподоби Господи»

Добре скомпонована богословська ідея в «Сподоби Господи» поєднує в одне ціле різні стишки з біблійних книг, переважно з псалмів та літургійних текстів. Розпочинається «Сподоби Господи» молитвою за безгрішну ніч. Далі цитатами з Книги пророка Даниїла прославляється Господь (Даниїла 3:26) як Бог отців і возвеличується його ім’я. Опісля йде потрійна прослава Бога як Господа, Владики і Святого. Закінчується гимн кінцевою доксологією тринітарного змісту, що уподібнює його до ще однієї частини вечірні — гимну «Світе тихий» [21, с. 104–107]. «Сподоби Господи» обрамлюється двома ектеніями, перед молитвою виконується ектенія «усильного благання» (з потрійним «Господи помилуй»), після молитви — «Прохальна» (з благанням «Подай Господи», У першій ектенії висловлюється прохання за тих, що моляться, у другій висловлюються молитовні інтенції. Тож зазначений піснеспів увиразнює власне «прохальний» зміст.

Перший стишок «Сподоби Господи» перегукується із першим проханням ектенії «після»:

вірні: «Сподоби Господи цього вечора без гріха зберегтися нам»

священник: «Сповнім вечірню молитву нашу Господеві» та наступне «Вечора досконалого, святого, мирного і безгрішного просім».

Далі йдуть прохання за «Ангела охоронця», «прощення й відпущення гріхів» та інших благ. Ці ектенії повторюються у іншій комбінації піснеспівів на утрені та вечірні.

Як частина «великого славословія» утрені, «Сподоби Господи» мало урочисто-прославний характер і розспівувалося у празничні дні [42]. Вже у самому піснеспіві є слова «Тобі належить хвала, тобі належить пісня», подібно як у Псалмі 103 є заклик до пісні «Я буду Господеві співати доки життя мого, псалми співатиму доки буду жити, нехай приємна йому моя пісня», або з хвалітного псалма на утрені «Співайте Господеві нову пісню» (Псалом 149). Та коли цей гимн-молитва став частиною вечірні, то втратив свій піднесений тонус і його стали прочитувати. Якщо розглянути використання цього піснеспіву в українських нотолінійних ірмологіонах, то можна пояснити його переважну відсутність, як і зрештою великого славословія на утрені (збереглося у Ірмологіоні XVII ст., що зберігається у варшавській народовій бібліотеці [149, с. 118]). Все ж нам вдалося віднайти зразок, що зафіксований у пізньому рукописі Києво-Печерської лаври XVIII ст. [116]. Серед понад тисячі описаних ірмолоїв у каталозі Ю. Ясіновського знаходимо лише один варіант «Сподоби Господи» (№ 950 за каталогом [149]). Рукопис, у якому знаходиться цей унікальний піснеспів у нотному записі, зберігається в Національній Бібліотеці України ім. В. Вернадського (шифр (I, 5386) і, ймовірно, був створений в Києво-Печерській лаврі, датується після 1768 рр. (див. Додаток **В. 7**). Цей рукопис привернув нашу увагу завдяки унікальному репертуару, що містить повний список незмінних частин вечірнього богослужіння київського напіву, в тому й «Сподоби Господи». Цікавим також є те, що окремі піснеспіви на арк. 320–338 записані іншим почерком, серед них «предначинательний псалом» із атрибуцією: «Всеношное пініе греческаго распіву» (див. Додаток **В. 7**).

В обидвох вищенаведених зразках привертає увагу орнаментика. У лівому — знаходимо зображення святого Духа у вигляді голуба. Це алюзія до євангельських розповідей про хрещення Христа Йоаном Хрестителем. Натомість, ілюстрація праворуч, зосередженна на тринітарному представленні Бога — у вигляді рівностороннього трикутника із

«всевидющим Оком» та написом грецькою ΘΕΟΣ, тобто *Бог,* всередині. Наведені ілюстрації виразно свідчать не лише про існування двох переписувачів, але й про різний мистецький та богословський підхід.

Як вже було сказано, текст «Сподоби Господи» збігається зі стишками «великого славословія» утрені, проте у порівнянні зі славословіям має молитовніший текст:

Сподо́би гд҃и въ ве́черъ се́й безъ҆ грѣха҆ сохрани́тисѧ на́мъ, бл҃гослове́нъ є҆сѝ гд҃и бж҃е о҆тє́цъ на́шихъ, и҆ хва́льно и҆ просла́влено и҆́мѧ твоѐ во вѣ́ки, а҆ми́нь. (Данїи́ла҃:)

Бу́ди гд҃и, мл҃ть твоѧ̀ на на́съ, ꙗ҆коже у҆пова́хомъ на тѧ̀. (Псалом҃:)

бл҃гослове́нъ є҆сѝ гд҃и,

нау́чи мѧ҆ пра́вдамъ твои́мъ. (Псалом҃:)

бл҃гослове́нъ є҆сѝ вл҃ко, вразу́ми мѧ҆ пра́вдамъ твои́мъ.

бл҃гослове́нъ є҆сѝ с҃ты́й, просвѣти́ мѧ҆ пра́вдами твои́ми.

Гд҃и, мл҃ть твоѧ̀ во вѣ́къ, дѣ́лъ рукъ́ твое́ю не пре́зри: (Псалом҃:)

тебѣ́ подоба́етъ хвала́, тебѣ́ подоба́етъ пѣ́нїе, (Псалом҃:)

тебѣ́ сла́ва подоба́етъ, о҆ц҃у҆, и҆ с҃ну҆, и҆ с҃то́му дх҃у҆ ны́нѣ, и҆ при́снѡ, и҆ во вѣ́ки вѣ́кѡ́въ, а҆ми́нь, — традиційна тринітарна доксологія, якою закінчуються літургійні тексти.

Стосовно мелодики піснеспіву слід зазначити, що окремі стишки «Сподоби Господи» вибрані з різних біблійних книг і поєднуються завдяки мелодичному наповненню; саме мелодика відіграє важливу роль у загальній композиції піснеспіву.

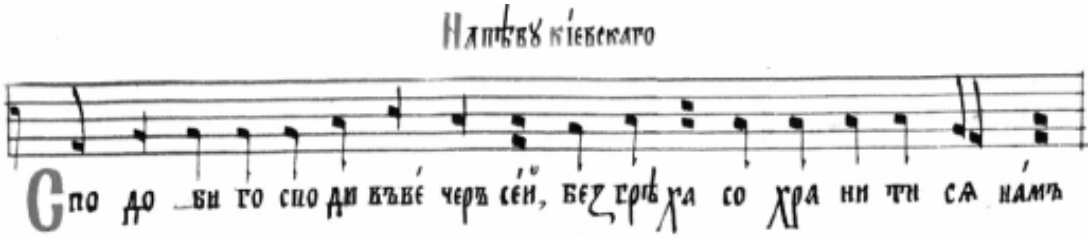



Рис. 2.40 а. Висхідний початок піснеспіву «Сподоби Господи», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Висхідний початок кожної нової фрази динамізує музичний розвиток, закріплює тональне ядро. У цьому прикладі представляється одна мелодична поспівка з незначними мелодичними змінами, пов’язаними із змінністю віршових складів. Одноманітне, на перший погляд, музичне обрамлення біблійного тексту аж ніяк не применшує краси піснеспіву, навпаки — надає йому стрункості, плинності та виразності. Мелодика окремих стишків тяжіє до речитативності викладу або живого мовлення, що зумовлено структурою словесного тексту. На цю тему висловлюється відома дослідниця української музики Олександра Цалай-Якименко: «Досі немає однієї думки, чи слід читати силабіку монотонно, по-церковному, коли нарочито затушовується така характерна для нашої силабіки нерегулярність руху наголосів у віршованому рядку, чи треба читати текст виразно, розбірливо, максимально виявляючи його варіативну, експресивну музикальну ритміку. Проте цю проблему досить однозначно окреслили самі поети — майстри XVII ст.: вони наполягали не просто на виразному читанні силабічних віршів, але й акцентували увагу на потребі ще тоншої інтонаційної інтерпретації «руських віршів», «отеческих метрів», які вони самі сприймали у багатому ритмо-емоційному спектрі — то «смутних», «слузних», або ж «веселих», «радісних»» [132, с. 122–123].

Згідно з текстовою структурою виокремлюємо десять коротких побудов. Усі вони об’єднані спільним інтонаційним зерном, яке у більшості випадків є стабільним.

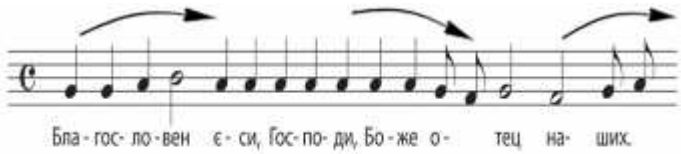



Рис. 2.40 б. Спільне інтонаційне зерно мелодичних фраз піснеспіву «Сподоби Господи», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Мелодичний розвиток відбувається в межах кварти *g–c* і будується на почерговій змінності напрямку руху. Опорні тони надають «мінорного» звучання, що суголосне інтонаціям вечірні.

Музика виразно передає зміст тексту, що в окремих випадках дає змогу виокремити найменші частинки мелодичних поспівок. Особливо яскраво простежуємо такі моменти дроблення під час поетичних повторень:

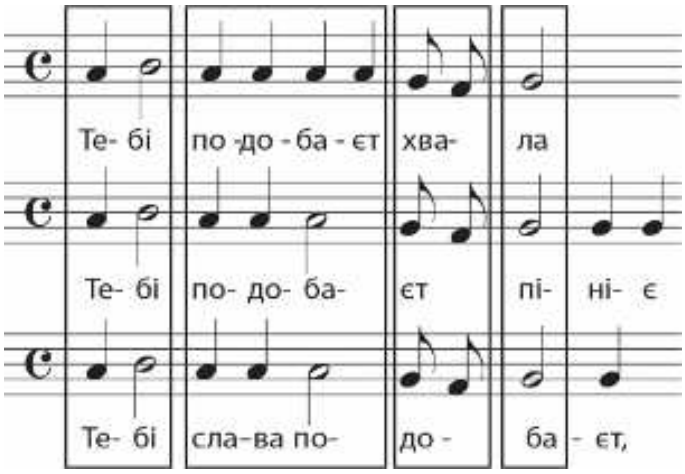


Рис. 2.41 а. Елементи дроблення мелодико-поетичних фраз, Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

дроблення помітне і в каденціях. Окремі частини мають виразну зупинку на цілих нотах:

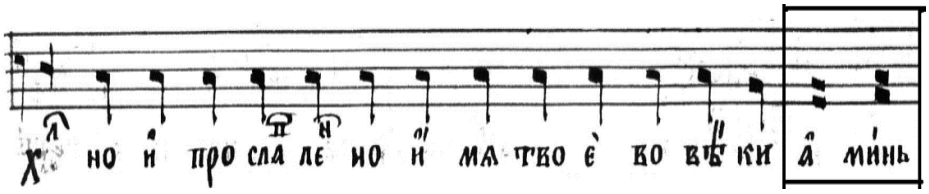



Рис. 2.41 б. Цілі ноти у каденційних побудовах, Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Такі ширші каданси виразно поділяють піснеспів на три окремі частини й пов’язані, насамперед, із завершальними текстовими наголосами: «во віки, амінь», і виконують важливу драматургічну роль. Кожна з частин також поділяється на менші, які мають значно скромніше завершення, наприклад у восьмому стишку Псалма 137 на словах «Господи, милість Твоя вовік»:

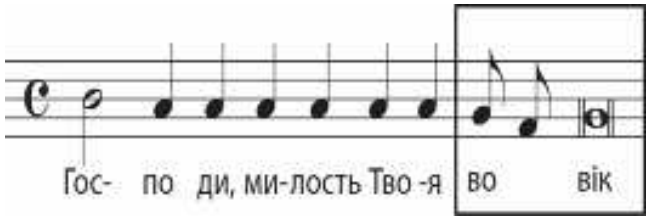



Рис. 2.41 в. Восьмий стишок Псалма 137 «Господи, милість Твоя вовік», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

В іншому випадку перехід від одного речення до другого відбувається плавно, але досить динамічно:

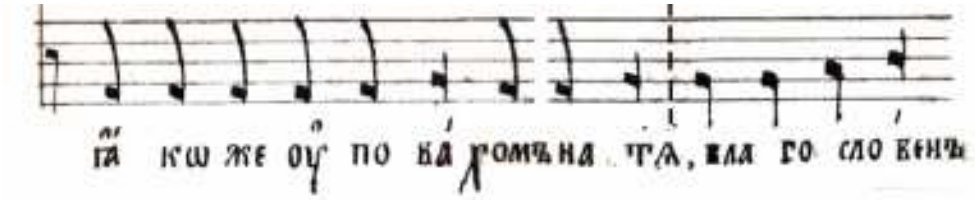



Рис. 2.42 а. Перехід між реченнями піснеспіву «Сподоби Господи», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Так, при переході від 22–го стишка Псалма 32 «якоже уповахом на тя» — музика не зупиняється на останній фразі, а плавно вводить в інший, дванадцятий стих Псалма 118 «Благословен єси, Господи». Такий зв’язок між різними стишками псалма спостерігаємо у кількох місцях піснеспіву. Як вже писалося вище, цей текст повторюється на утрені за аналогією великого і малого славословія.

Найбільш розспівною є остання каденція. Кінцева доксологія, що акцентує на трьох Особах Божих, виділяється особливими типом групування:

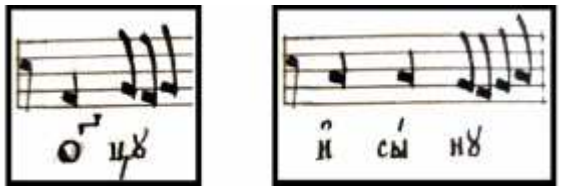


Рис. 2.42 б. Кінцева доксологія у піснеспіві «Сподоби Господи», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

У такий спосіб виділяються кульмінаційні слова, підкреслюється словесний зміст, розширюється музичний матеріал, що надає логічного завершення цілому піснеспіву.

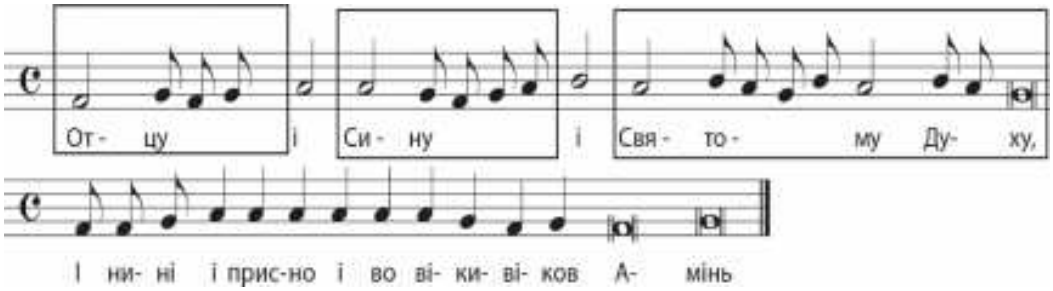



Рис. 2.42 в. Каденційні поетичні фрази завершальної частини піснеспіву «Сподоби Господи», Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

«Сподоби Господи» за композицією вечірні є немов серединою обряду, хоч зберігається і тема вечора, що минає і празника наступного дня (у стихирах на «Господи воззвах»). Варто згадати, що цим піснеспівом розмежовуються різні види вечірні, адже після нього у великі празник йдуть литійні стихири.

Проаналізувавши більшість незмінних піснеспівів вечірні варто відзначити, що в одному з ірмологіонів, який знаходиться у Києві («Сподоби Господи» див. Додаток **В.7**) згадуваний вже вище — Києво-Печерський рукопис XVIII ст. — є всі незмінні, а саме «Псалом 103», «Блажен муж», «Світе тихий», «Сподоби Господи», «Нині отпущаеши» із вказівкою «напіву кієвскаго». Загальний діапазон кожного піснеспіву — *g–e* — з опорою наприкінці фраз на верхній тон *e,* а на доксології — тон *a, g* («Псалом 103»), опорою на звук *c* і *a,* кінцевим тоном *g, a* («Блажен муж», «Світе тихий», «Сподоби Господи»), повернення у високий регістр до звуків — *e* («Нині отпущаеши»). В цьому ірмологіоні середня тривалість піснеспівів «Блажен муж», «Світе тихий», «Сподоби Господи», «Нині отпущаеши» — 70, 50, 70, 50 «тактів». Збереглися у ньому й дві ектенії — перед і після «Сподоби Господи».

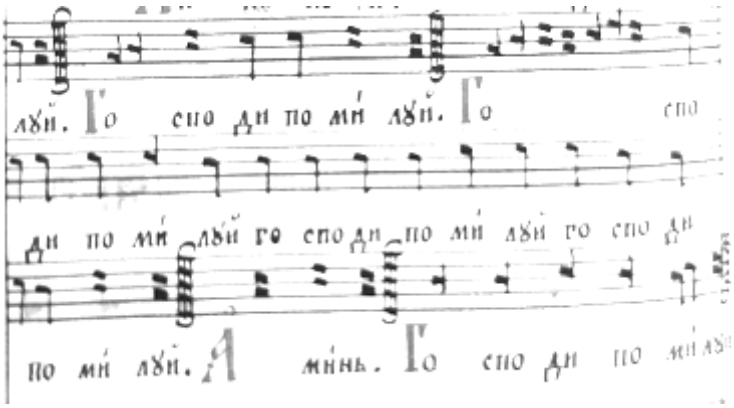



Рис. 2.43 а. Потрійна ектенія з Вечірні Києво-Печерського ірмологіону XVIII ст.

Ця ектенія є речитативною за мелодикою з опорним звуком *c* та терцово-квартовим діапазоном оспівування. Збереглася вона у Перемишльському ірмологіоні XVII ст. і має таку ж речитатичну мелодику:

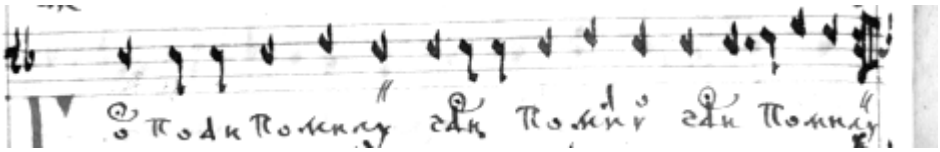


Рис. 2.43 б. Потрійна ектенія з Вечірні Перемишльського ірмологіону XVII ст.

Прохальна ектенія мелодико-римічно урізноманітнюється, використовується поспівка *d–e–d–c–h–c–d,* характерна для стихир шостого гласу *g–a–g–f–e–f–g* [58] та відомої релігійної пісні-канту «Ой хто хто Миколая любить»:

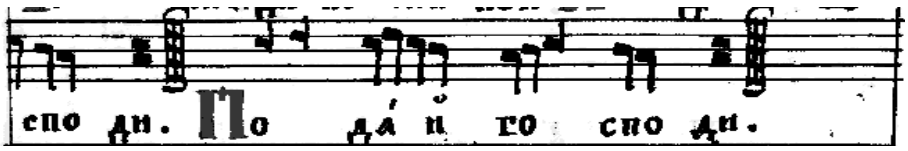



Рис. 2.44. Прохальна ектенія з Вечірні Києво-Печерського ірмологіону XVIII ст.

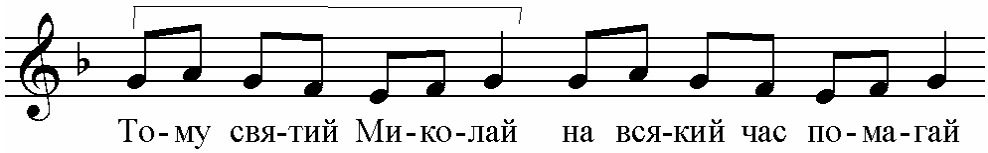



Рис. 2.45 а. Пісня-кант «Ой хто хто Миколая любить»

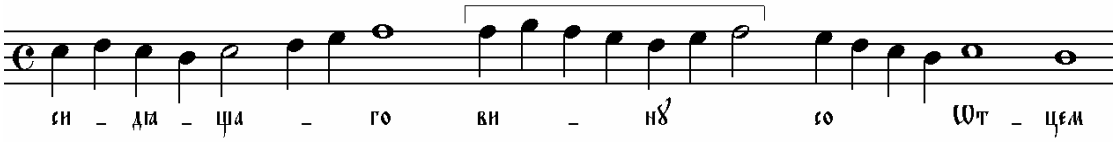



Рис. 2.45 б. Стихира на Різдво Христове «Слава во вишніх» [58, с. 143]

Піснеспів «Сподоби Господи» є досконалим зразком стислого і водночас глибокого відображення літургійного тексту. Цьому сприяє струнка речитативність, виразна силабіка з опорою на опорні звуки, що сукупно формує досконалу композицію, з виразною мелодикою і містким словом. В основі кожного речення лежить варіантна повторність мелозворотів-поспівок, розміщення яких пов’язане з поетичним змістом тексту, а відповідність богослужбовій структурі, виокремлює молитву «Сподоби Господи» в циклі незмінних частин вечірні.

2.5. Музично-аналітичні спостереження над композицією пісні «Нині отпущаєши»

Вечірнє богослужіння, що охоплює розглянутий вже нами ряд тематично добраних псалмів, тобто «Предначинательного» псалма, стишків на «Господи воззвах» псалма 140, першої катизми «Блажен муж», а також гимнів «Світе тихий» та «Сподоби Господи», — є неповним без групи біблійних пісень, які посідають в структурі вечірні вагоме місце. До цих піснеспівів належить молитва старця Симеона Богоприїмця «Нині отпущаєши» (Луки 2:29–32). Вона завершує піснеспіви вечірні й тому тут зосередженні мотиви подяки і миру.

Гимн «Нині отпущаєши», як вже згадувалося, має біблійне походження — за назвою пісня Симеона. Євангельська згадку про обряд обрізання у храмі, яку виконували богопосвячені особи, свідчить про важливість сповнення божого задуму через виконання видимого звичаю. Подячна

молитва Симеона стала основою тексту вечірнього гимну «Нині отпущаєши, Владико, раба своєго со миром».

Вагомість змісту цього гимну зумовила його швидке впровадження у літургійну практику християнської церкви. Згадку про нього зустрічаємо вже в «Апостольських постановах», автор яких, подаючи тексти вечірніх молитов, цитує гимн «Нині отпущаєши» [168, розділ VII, 48:4]. Знаходимо його також у відомому «Олександрійському кодексі», з V ст. і містить текст Святого Письма. Там після Книги псалмів зібрані в одну групу всі біблійні пісні, серед яких є і пісня Симеона [167, с. 564 – 569; [138, с. 62–63]. У богослужінні Константинопольської церкви пісня Симеона виконувалася тільки на Стрітення і в день пам'яті Симеона Богоприїмця [181, с. 214, 222–223, 225]. Вперше «Нині отпущаєши», як невід'ємну складову вечірні, подає келліотський часослов IX ст., який використовувався у монастирі св. Сави Освященного в Палестині [183, с. 58].

Існує принаймі два свідчення про виконання «Нині отпущаєши» під час богослужіння. Так, Студійський устав, який разом з християнством прийняла Київська Русь, в редакції константинопольського патріарха Алексія, вказує рецитувати молитву. Натомість Єрусалимський устав згадує про співану версію разом зі стихирами на стиховні [108, с. 157].

Гимн «Нині отпущаєши» укладений з шести речень; відповідною є також і мелодична структура:

Нині отпущаєши раба Твоєго, Владико,
по глаголу Твоєму, с миром;
яко видіста очі мої спасеніє Твоє,
єже єси уготовал пред лицем всіх людей,
світ во откровеніє язиком,
і славу людей Твоїх Ізраїля.

Ми вибрали три зразки цього гимну, які демонструють різні мелодичні варіанти. Це Жировицький ірмолой 1649 р. та згадуваний Перемишльський

середини XVII ст. (див. Додаток **В.9**), та Києво-Печерської лаври XVIII ст. (див. Додаток **В.7**). Вони походять з відомих церковно-співочих центрів. Два варіанти датовані XVII ст., один — XVIII ст. Детальний аналіз кожного піснеспіву виявляє цікаві відмінності, пов'язані з різними складовими суто мелодичного змісту: ладовість, ритміка, форма.

Спершу розглянемо два зразки «Нині отпущаєши» з ірмологіонів XVII ст., які, незважаючи на той самий час створення, являють різний мелодичний зміст (див. Додаток **В.9**).

Перша відмінність, що одразу ж привертає увагу, — це застосування різних ключів у піснеспівах. Сопрановий ключ на першій лінійці у жировицькому збірнику та теноровий ключ з бемолем на четвертій лінійці у перемишльському, ймовірно, відображають літургійну практику монастирів.

Відмінність запису також демонструє присутність поруч з ключами бемолів, що мають різне призначення. Зокрема, у прикладі жировицького ірмолоя йдеться про підкреслення тетрахордової структури звукоряду, тоді як бемоль у перемишльському ірмологіоні надає мелодиці виразнішого ладового забарвлення.

Рис. 2.46. Текстові відмінності між варіантами «Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмологіонів

Незначні відмінності спостерігаємо також у текстах піснеспівів: «раба <u>своєго</u> <u>со</u> миром; раба <u>твого</u> <u>съ</u> миром». Слід зазначити, що вони не змінювали головного принципу виконання піснеспівів — максимального проспівування голосних та півголосних, тому зміна запису не впливала на виконання відповідних складів (со чи съ):

Проте формотворчі особливості, навпаки, мають спільну основу, і її, очевидно, визначає поетична структура піснеспіву. Поетичний текст має потрійну вертикальну і горизонтальну основу. Увесь текст поділяється на три частини, в кожній з яких є два речення, а кожне з цих речень складається з трьох фраз:

Нині отпущаєши	*раба Твоєго,*	*Владико,*
по глаголу	*Твоєму,*	*с миром;*
яко видіста	*очі мої*	*спасеніє Твоє,*
єже єси уготовал	*пред лицем*	*всіх людей,*
світ	*во откровеніє*	*язиком,*
і славу	*людей Твоїх*	*Ізраїля.*

У такому поділі біблійного тексту закладено навчально-катехитичний зміст. Перша частина є дією: «Нині отпущаєши раба Твоєго, Владико»; друга оповідає причину: «яко видіста очі мої спасеніє Твоє»; і третя, завершальна, розкриває основну ідею події: «Світ во откровеніє язиком і славу людей Твоїх Ізраїля».

Тричастинність виразно простежується і в мелодиці, де кожне з речень також складається з трьох ланок-поспівок, які відрізняються мелодично. У такій структурі також прослідковується певна закономірність, де серединні поспівки відрізняються від початкової та каденційної, які поміж собою є доволі близькими. Зокрема, у Перемишльському ірмологіоні крайні поспівки є розспівнішими, тоді як серединні ланки виділяються пунктирною ритмікою (див. Додаток **В.10**).

Мелодико-поетична структурна трифазність дає змогу вибудувати відповідну вертикаль, яка відображає ще одну важливу рису піснеспіву. Відносна стриманість початкового вертикального колону пов’язана із

смисловим навантаженням. Тобто, основні смислові акценти зосереджені на початку кожного речення, що до завершення піснеспіву демонструють максимальну концентрацію як на одному слові тексту, так і на силабічній інтонації.

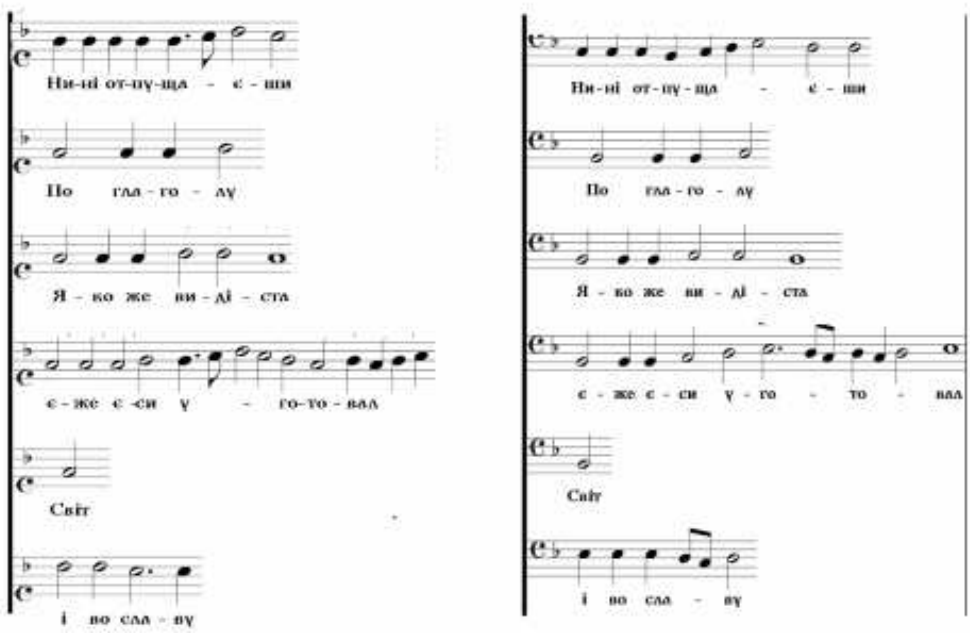



Рис. 2.47 а. Початкові та каденційні фрази піснеспівів «Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмологіонів

Початкові фрази не виявлють особливого контрасту. Витриманий силабічний виклад. Висхідний рух перших фраз, точне ритмічне й мелодичне дублювання другого, третього та п’ятого мотивів, мелодична гнучкість і кульмінаційний акцент четвертої поспівки на словах «єже єси уготовал» та низхідний рух каденційних мотивів уподібнює два піснеспіви XVII ст.

Каденції відрізняються розспівністю, ритмічним пожвавленням. У наступному прикладі яскраво демонструється пожвавлення, активне розгортання мелодичного матеріалу, зокрема у перемишльському рукописі. Якщо кінцеві мотиви у жировицькому збірнику щоразу зупиняються на завершальній ноті, то мелодичні звороти перемишльського, не зупиняють, але, навпаки, стимулюють наступний мелодичний розвиток:

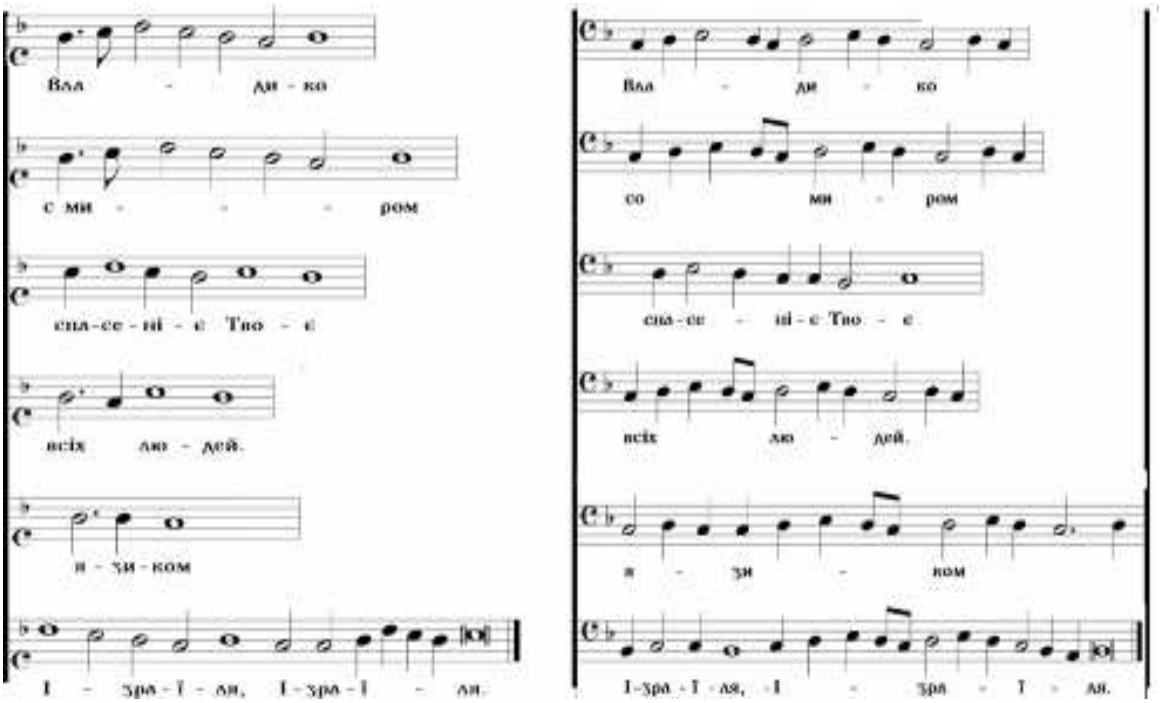



Рис. 2.47 б. Мелодичний матеріал каденційних зворотів «Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмолоніонів

Силабічні, часто речитативні елементи на початку фраз та мелізматика на завершальних словах є типовими елементами поспівкових побудов. Такий принцип спостерігаємо у незмінних частинах вечірні та утрені, в осмогласному циклі на припівах до псалма 140 «Господи воззвах», часто й у самих стихирах.

Цікава подібність піснеспівів обидвох ірмолоїв спостерігається завдяки буквальному порівнянню поспівкових інтонацій. Виділивши окремі мелодичні відрізки в другій і третій частинах «Нині відпускаєши», виявляємо спільну мелодичну поспівку, яка точно повторюється, або ж з'являється у дещо новому варіантному вигляді, проте її мелодична основа не змінюється:

Рис. 2.47 в. Спільна мелодчна поспівка обох піснеспівів

Початковий висхідний рух з крапкованим ритмом та низхідна ланка половинними тривалостями в жировицькому збірнику зустрічається п’ять разів, а розспівний, хвилеподібний рух мелодії в межах терції у зустрічається у піснеспіві з перемишльського рукопису вісім разів (див. Додаток **В.11**).

Слід відзначити, що виділені поспівки з’являються у певні кульмінаційні моменти, майже у кожній мелодичній фразі середньої частини, та в кінці піснеспіву, і є варіантним повторенням першого й найважливішого мотиву на словах «Нині отпущаєши»:

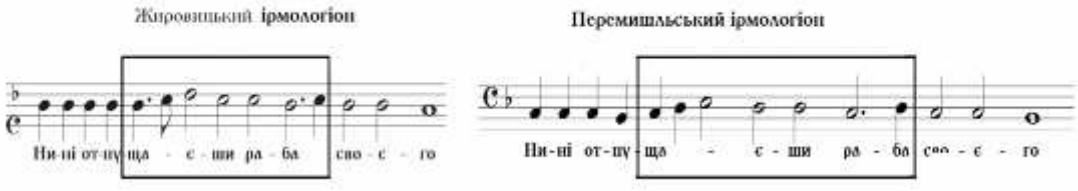



Рис. 2.48. Інтоційний лейтмотив обох піснеспівів «Нині отпущаєши

В такий спосіб інтонаційний лейтмотив обидвох піснеспівів «Нині отпущаєши», цілісно поєднує музичний матеріал, творить своєрідний каркас. Такі поспівкові побудови сприяли також кращому запам’ятовуванню музичного тексту.

На підставі першого візуального враження від нотних текстів цих двох піснеспівів можна говорити про розвинутішу мелодику давнішого (перемиського) варіанту. Про це свідчить ритмічна складність окремих фрагментів (крапки, дроблення, синкопи), розспівність окремих складів, градація тривалостей.

Урізноманітнюється й розгортається завершальна каденція у перемишльському рукописі. Це розширення пов’язане також з текстовим повторенням «Ізраїля, Ізраїля»:

Рис. 2.49. Завершальна каденція «Нині отпущаєши» у Перемишльському рукописі

Особливо привертає увагу введення синкопованого ритму на словах «Спасеніє Твоє, людей Твоїх Ізраїля»:

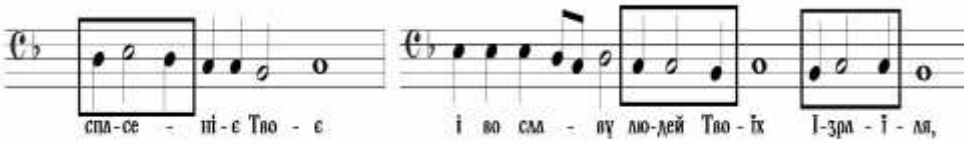



Рис. 2.50. Синкопований ритм на словах «Спасеніє Твоє, людей Твоїх Ізраїля» у Перемишльському рукописі

Відзначимо, що проаналізовані піснеспіви належать до одного періоду фіксації, проте до різних територій побутування – Перемишля і Білорусії. Тож подібність свідчить про єдину півчу традицію і в цьому відношенні важливо до порівняльного аналізу залучити ще один варіант піснеспіву, зафіксованого в ірмолої Києво-Печерської лаври середини XVIII століття. Такий часовий проміжок (понад 100 років) уможливлює відстеження дотримання традиції, чи, навпаки, проникнення нових тенденцій.

У піснеспіві «Нині отпущаєши» 1770 р. Києво-Печерської лаври XVIII ст. присутня аналогічна структура поетичного тексту, який не зміюється, тобто, як і в попередніх зразках, присутній чіткий поділ на три частини. Важливо, що така композиція також підтримується й мелодично, завдяки дещо простішим засобам музичної виразовості (див. Додаток **В.12**).

У піснеспіві виразно домінує силабіка, майже межуючи з рецитацією. Звідси й метрична рівність, мелодична скромність, увиразненість напрямків руху мелодики. На відміну від двох попередніх піснеспівів, не зустрічається крапкований ритм, дроблення тривалостей. Мелодика розвивається у квінтовому діапазоні та розспівує дві терції: верхню — *c–e*, з опорою на

мажор і нижню «мінорну» — *c–a*. У загальній побудові піснеспіву ці два мелодичні звороти співставляються, що увиразнює ладовий контраст. Відчуття постійної ладової зміни — від мажорного нахилу до «мінорного» з низхідним напрямкому руху — і є композиційною основою цього піснеспіву.

Музичний матеріал розглянутих піснеспівів чітко демонструє контрасні елементи, пов’язані з розвитком мелодики та ладовими інтонаціями, які можна розглядати як на рівні лінійному (порівняння речень) так і вертикальному (колони).

Повторимо, що мелодична і формотворча простота вечірньої молитви «Нині отпущаєши», а також нечаста фіксація в рукописних ірмолоях свідчить про часте застосування у добовому колі. Це підтверджується і друкованими виданнями церковних піснеспівів, в яких «Нині отпущаєши» займає стабільне місце у репертуарі, зокрема, у напівнику о. Ісидора Дольницького «Гласопіснець или Напівник церковний» [35]. Проте присутність у пізніх напівниках не означала буквального збереження мелодики, як і названий піснеспів «Нині отпущаєши» з напівника І. Дольницького, який суттєво відрізняється від рукописних зразків. Тут подано ремарку: «поєтся обично на п’ятий глас болгарський, нікогда же торжественніє яже слідует», яка свідчить про те, що упорядник використовує урочистіший варіант піснеспіву (див. Додаток **В.13**).

Мелодика розпочинається нетиповим для монодії ходом по терціях мажорного тризвуку, що надає мелодиці урочистого характеру, а наступні опори на дводольність з пунктирним ритмом сприймаються як маршові інтонації. Наступне часте застосування квартових та квінтових стрибків формує світлий та піднесений настрій.

Кількаразове повторення окремих текстових фраз:

*Нині, нині,**

*отпущаєши, отпущаєши;**

якоже видіста, видіста, якоже видіста, видіста,*

що супроводжуються низхідними секвенційними ланками, відрізняють мелодику піснеспіву від ірмолойної мелодичної традиції, наближуючи до класичних норм формотворення.

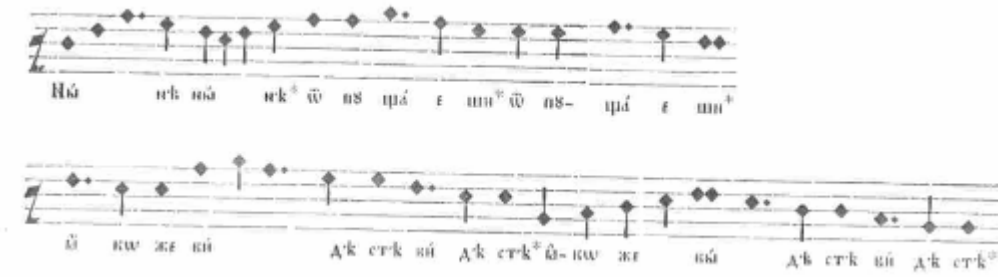


Рис. 2.51. Кілька разове повторення окремих мелодичних фраз «Нині отпущаєши» з напівнику о. Ісидора Дольницького

Оскільки найпоширенішим варіантом «Нині отпущаєши» в сучасній церкві є напів на п’ятий глас, то подаємо приклад цього гласу з напівника І. Дольницького, що знаходиться у розділі «Гласи болгарські». І. Дольницький зазначає, що цей варіант піснеспіву має три мелодичні поспівки окремий вступ та закінчення: «Вступ і окончаніє свойственни; стихира же на три члени, из них же перший начинается от втория части вступа» («Нині отпущаєши» на глас п’ятий «Нині отпущаєши» на п’ятий глас, див. Додаток **В.13**).

Ймовірно, постійна присутність піснеспіву «Нині отпущаєши» у літургійній практиці вплинула на його трактування і привела до певних мелодичних змін змін. Зокрема, І. Дольницький двічі фіксує його у «Напівнику»: спершу в розділі піснеспівів вечірні, а вдруге — у розділі піснеспівів болгарських п’ятого гласу.

Спів на п’ятий глас є пізнішою практикою й це пояснює відсутність такого варіанту у рукописних збірниках. Адаптація біблійного тексту «Нині отпущаєши» до п’ятого болгарського гласу, ймовірно, відбулася спонтанно й через вдале поєднання слів та мелодії утвердилася у дяківській практиці та церковних напівниках.

Подібно трактує цей піснеспів Ігнатій Полотнюк, який у своєму «Напівнику» також двічі розмістив «Нині отпущаєши»*:* у розділі незмінних частин вечірні (*праздничное*, *піваємое на литіях*, *аще кто ізволит на Вечерни*), та серед репертуару гласів болгарських [84].

Для порівняння та ознайомлення подаємо ще один зразок «Нині отпущаєши» ужгородського напіву, який знаходиться в закарпатському збірнику 1906 р. [16]. Цей збірник уклав закарпатський композитор, автор церковних піснеспівів, регент кафедрального унгарского храму Іоанн Бокшай (1874–1939). Нашу увагу збірник привернув тому, що це перший посібник з карпатського Простопінія, який охоплює велику частину піснеспівів богослужбового кола. Збірник перевидавалася кілька разів і став систематичним посібником карпатського простопіння у Мукачівській, Пряшівській, Гайдудорозькій та Крижевацькій греко-католицькій єпархія, а також, у деяких православних єпархіях США та Канадської конфедерації. Репертуар збірника написаний сучасною нотацією з вказівками темпів, динаміки, з умовним поділом на такти, частини.

Закарпатське «Нині отпущаєши» знаходиться у третьому розділі збірника — «Вечерня», і не відзначено як болгарська стихира п’ятого гласу:

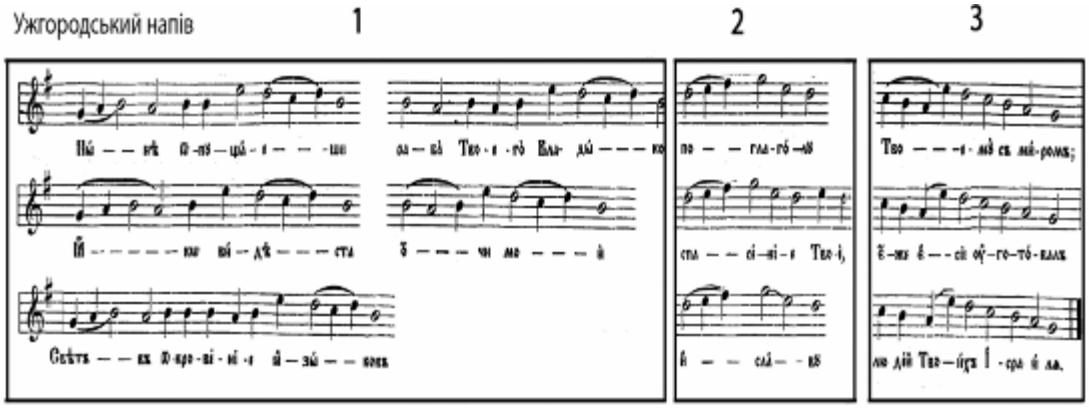


Рис. 2.52. Поспівкові елемети ужгородського напіву «Нині отпускаєши»

Якщо детальніше проаналізувати кожну з частин, то виявляємо наступну картину. «Нині отпускаєши» мукачевського напіву будується на трьох мелодичних поспівках, що точно повторюються у кожному реченні. У

першому та другому реченнях другий елемент першої поспівки повторюється у дещо зміненому вигляді. На відміну від попередніх зразків ужгородське «Нині отпускаєши» не має окремої коди. Каденційний мотив будується на тому ж матеріалі, що перше та друге речення.

Слід згадати про найпізніший збірник, укладений у 1998 р. прот. Кіндратом Борисом Дячуком (Канада), присвячений 100-тю віднови студійського чернецтва. Напівник, на нашу думку, є цікавим тим, що о. Дячук розмістив у ньому не лише відомі галицькі, а й київські, закарпатські та буковинські варіанти піснеспівів. Також у збірнику є монодійні піснеспіви у гармонізації о. Кіндрата, відомі, часто вживані у богослужінні твори О. Кошиця, та ін. До багатьох піснеспівів написано коментарі та відзначено деякі уставні моменти.

Що стосується «Нині отпускаєши» у збірнику о. Кіндрата, то він подає два варіанти: попередньо описаний нами піснеспів Києво-Печерської Лаври та версію мукачевського розспіву.

Слід відзначити суттєві відмінності «Нині отпускаєши», від інших незмінних частин вечірні. Зокрема, у порівнянні з «Предначинательним псалмом», гимном «Світе тихий», молитвою «Сподоби Господи») піснеспів «Нині отпускаєши» виділяється варіантністю та мелодичним багатством. На цьому прикладі спостерігаємо як ірмолойні зразки, зокрема, київського напіву, зазнають різних виконавських інтерпретацій. На канонічні тексти творяться нові мелодичні варіанти, які зберігаються в українській літургійній практиці впродовж століть.

Аналіз незмінних частин вечірні дає змогу зробити наступні висновки:

1. Досконала музична форма, що визначається тісним зв’язком з поетичною структурою літургійного тексту.
2. Зміст мелодичної канви сформований завдяки поспівковій варіантності та принципу повторності, що притаманне осмогласній системі.

3. Мелодика незмінних частин вечірні демонструє різні форми розгортання матеріалу: від силабічної речитативності до гнучкої мелізматики викладу.

4. У розглянутих піснеспівах важливе місце належить кадансовим побудовам, що демонструють різні форми мелодичного відображення, застосовуючи ритмічне дроблення, мелізматику, синкопований ритм.

Представлені у другому розділі монодійні піснеспіви демонструють важливу рису української літургійної практики — існування єдиного півчого стилю, що підтверджується репертуаром збірників різної локалізації і різного періоду створення.

Висновки до розділу 2

У розділі структуровано й проаналізовано вибраний репертуар вечірні за нотолінійними збірниками — ірмологіонами, які відображають розмаїття та багатство півчої практики в Україні ранньомодерної доби. До цього переліку відібрано наступні жанри: «Предначинательний» псалом 103, вибрані стишки першої катизми «Блажен муж», гимн «Світе тихий», молитва «Сподоби Господи», пісня Симеона Богоприємця «Нині отпущаєши». Аналіз ґрунтується на виявленні богословського і мистецького контексту піснеспівів, що сприяє виявленню основних композиційних елементів загальної форми.

Проведений аналіз «Предначинательного» псалма засвідчує всю глибину, символічність і образність поетичного тексту, в якому, немов у монументальній фресці, постає весь дивовижний всесвіт. На цьому вибудована драматургія твору, підтримана виразовою формою антифонного співу, що передбачає почергове звучання хорів, яке наповнює храмовий простір особливою об’ємністю. Загальний аналіз піснеспіву виявляє стрункy мелодичну композицію, де особлива увага належить п’ятьом каденційним побудовам, які демонструють мелодико-інтонаційну варіантність, творячи

єдність у різноманітті, що паралельно співдіє з високою поетикою та богословською знаковістю, представленою в шатах досконалої музичної форми.

Вибрані стишки першої катизми «Блажен муж» виконуються після величного «Предначинательного» псалма та ектенії, але тільки перед воскресною (недільною) або святковою службою. У цьому піснеспіві змальовується образ праведника, який протистоїть шляху «нечестивих». «Блажен муж», як і «Предначинательний» псалом, також виконували антифонно, його мелодичний стиль наближений до мелізматичного, де вербальний текст поєднується з мелодично багатим розспівом припіву «Аллилуя» після кожного стишка. Текстове повторення сприяє розростанню піснеспіву, який, до того ж, обрамлюється додатковим музичним матеріалом.

Християнський гимн «Світе тихий» зосереджує увагу на кульмінаційній частині вечірнього богослужіння, оскільки представлений піснеспів належить до найдавніших християнських творів христологічного характеру. Тож не дивно, що при порівняльному аналізі мелодичних зразків гимну «Світе тихий» на прикладі багатьох ірмологіонів різного походження привертає увагу наявність мелодично скромних поспівок, внутрішня структура яких поєднує стриманий розвиток мелодики з незначною розспівністю окремих силаб. Такі мінімальні конструкції, укладені з об’єднання окремих слів у змістовні словосполучення з відповідним мелодично завершеним фразуванням, поряд із підтримкою внутрішнього кадансування, надають загальній композиції впорядкованості й завершеності.

Піснеспів «Сподоби Господи» є досконалим зразком стислого й водночас глибокого відображення літургійного тексту. Цьому сприяє стрункa речитативність, виразна силабіка з опорою на опорні звуки, що сукупно формує досконалу композицію, з виразною мелодикою і містким словом. В основі кожного речення лежить варіантна повторність мелозворотів-поспівок, розміщення яких пов’язане з поетичним змістом тексту, а

відповідність богослужбовій структурі виокремлює молитву «Сподоби Господи» в циклі незмінних частин вечірні.

Пісня «Нині отпущаєши» зосереджує увагу на новозавітній пісні старця Симеона Богоприємця, яка завершує чин вечірні й зосереджується довкола мотивів подяки і миру. У тексті і мелодиці піснеспіву простежується тричастинність, яка зберігається і на рівні кожного речення, що також складається з трьох ланок-поспівок: початкової, серединної та каденційної. Така мелодико-поетична структурна трифазність дає змогу вибудувати відповідну вертикаль твору. У порівнянні з іншими незмінними частинами піснеспів «Нині отпущаєши» виділяється варіантністю й мелодичним багатством, що надалі проявилося у нових мелодичних варіантах в українській літургійній практиці впродовж століть.

Піснеспіви записані в ірмологіонах поділяються за різними формами виконання, які виникали очевидно у практиці при переході від речитованого читання до проспівування. «Псалом 103» урізноманітнюється різними припівами між стишками, у катизмі «Блажег муж» розширення тексту і його мелодичне розспівування відбувається за вставкою «Алилуя», інші незмінні піснеспіви немають такої форми вставок. «Блажен муж» у ірмологіонах представлений великою кількістю напівів, тому розглянуто їх мелодичні особливості. Незмінні піснеспіви характеризуються невеликим діапазоном розспіву. Мелодія збагачується ритмічними формулами (пунктирним ритмом, синкопою, «сильним» і «слабким» закінченнями), поспівковим розвитком через структуру *i:m:t*, хвилеподібним розгортанням мелодії з поступовим заповненням невеликих стрибків, проростанням інтонаційного зерна, варіантною повторністю мелозворотів, силабічністю викладу, драматургійною функцією кадансів, підкресленням поспівками кульмінаційних моментів, тричастинністю побудови тексту. Прослідковування збереження напівів від XVII ст. до XVIII ст. виявляє з одного боку спільні риси, а в подекуди відмінність мелодико-інтонаційного

та ритмічного матеріалу, чи скорочення часу тривалості одного напіву (на прикладі «Світе тихий»). Ці напіви збереглися на різних локальних територіях, про що свідчать місця збереження ірмологіонів: Перемишльський, Лубенський, Києво-Печерський, Супрасльський, Жировицький та інших.

Отже, серед багатогранного ірмолойного репертуару, важливе місце відводилося піснеспівам вечірні, серед яких виокремлювалися вибрані частини на які припадали основні богословські акценти. Своєрідний каркас вечірнього богослужіння, наповнений багатьма іншими півчими жанрами згідно літургійного уставу, чітко розмежовує воскресне та повсякденне богослужіння. Цей список включає в себе низку піснеспівів, від найкоротшого, побудованого на одному стишку псалма — прокимена до високо-мистецького жанру богородичного догматика. Сюди, також, входять катизми, ектенії, осмогласні жанри стихир на «Господи воззвах», «стихири на стиховні» та тропарі на завершення служби. Детальне дослідження історії розвитку, символіки та структури вечірні свідчить про те, що християнські творці цього богослужіння його глибоко осмислювали. Вечірня постає як важлива ланка у відображенні есхатології християнського часу, заглибленого у таїнство сотворення світу, про що співається у «Псалмі 103» вже на початку служби. У повному добовому колі — вечірня–утреня–часи–Літургія відображається таїнство зустрічі з Христом, передчуття майбутнього пришестя Месії. Вечірня тут виконує дуже важливу функцію — символізує містерію очікування народження Спасителя на землі, що є виконанням Господньої обітниці і, водночас, закладає міцний фундамент для подальшого здійснення євангельських подій.

РОЗДІЛ 3. ОСМОГЛАСНІ ЦИКЛИ ВЕЧІРНЬОГО БОГОСЛУЖІННЯ

У третьому розділі нашого дисертаційного дослідження представляємо окремі жанри вечірнього богослужіння, які є стабільними частинами вечірні й підпорядковуються гласовій організації. Для аналізу пропонуємо залучити вибрані жанри Октоїха: цикл стихир на «Господи воззвах» та детальний аналіз найменшої частини вечірні, що слідує після кульмінаційного гимну «Світе тихий» — цикл повсякденних та великих прокименів. Також у цьому розділі звертаємо увагу на осмогласний цикл догматиків-богородичних, які є досконалим зразком мелодичного багатства української монодії. Для аналізу відібрано наступні ірмологіони: Перемишльський рукопис середини XVII ст., Києво-Межигірський ірмолой 1630 р. (опис див. Додаток **А.5,** №13), Ірмологіон 70 – 80 рр. XVII ст. (опис див. Додаток **А.5,** №11), Любачівський ірмологіон 1674 р. (опис див. Додаток **А.5**, №3).

3.1. Стихири на «Господи воззвах» у контексті основних засад осмогласся

Впровадження та закріплення осмогласного методу організації богослужбових піснеспівів у Візантійській церкві відбулося у VIII ст. завдяки реформаторській діяльності св. Йоана Дамаскина — видатного константинопольського диякона, богослова та піснетворця. Вважається, що преподобний Йоан Дамаскин на основі попереднього досвіду створив новаторський збірник — октоїх (осмогласник), разом з яким поширилася й осмогласна система організації церковних піснеспівів. Октоїх св. Йоана Дамаскина був книгою новаторською, оскільки попередні літургійні збірники переважно формувалися за жанровим принципом: стихири утворювали

стихирар, кондаки — кондакар, ірмоси — ірмологіон і т.д., тоді як в октоїху, на основі восьми гласів, були об'єднані різні жанри однієї служби — воскресної. Саме жанри октоїха стали пріоритетами в утвердженні й засвоєнні системи осмогласся, оскільки найчастіше — до шести разів – повторювались у церковному році. Регулярне повторення осмогласного циклу забезпечувало цілісність мелодичної літургійної системи впродовж церковного року, що сприяло опрацюванню музичної тканини до ювелірно відшліфованих форм як у Візантії, так і згодом в Русі-Україні [107]. Отож, осмогласні цикли добового кола, стали вагомою основою Всеношного богослужіння (Вечірня, Утреня).

Важливим питанням дослідження осмогласних піснеспівів є формо-творчі особливості, що базуються на узгодженні мелодичних поспівок з чітко структурованим поетичним текстом. З цього приводу О. Цалай-Якименко висловлюється наступним чином: «Саме завдяки модальності форми мелодика напіву здатна пристосовуватись до словесних текстів різної будови, але самостійно, без опори на певну конструктивну основу словесного тексту існувати не може. Тому саме поділ тексту на синтаксичні стопи задає певну форму і для розчленування напіву на метри — ритмічні групи, цілості, які відповідають кожній стопі» [132, с. 69]. Дослідниця переконує, що стопний розподіл тексту автоматично творить мелодико-ритмічні моделі-поспівки.

Аналізуючи численні монодійні зразки Наталя Сиротинська також наголошує на необхідності врахуванні різних кутів зору щодо осмислення сакральної монодії: «Лише поєднання богословського змісту тексту разом із музично-поетичною композицією дозволяє визначити принцип конструювання загальної форми. В цьому полягає таємниця досконалої інтелектуальної мистецької гри, спрямованої на досягнення максимального відображення глибин християнського вчення» [105, с. 304].

Важливою рисою осмогласних піснеспівів і сакральної монодії, зокрема, є дивовижна стабільність мелодичного матеріалу, про що пише

О. Цалай-Якименко [132, с. 59]. В рукописах різного територіального походження зустрічаємо подібність мелодики піснеспівів, що свідчить про існування єдиного стилю української сакральної монодії. Такій подібності сприяє не лише буквальна повторність мелодики, але й основний принцип її розгортання на основі варіантності мігруючих поспівок. Зокрема, мелодика осмогласних піснеспівів розвивається завдяки комбінаториці різноманітних поспівок, які чергуються між собою в межах одного піснеспіву. Проте поруч існує певна диференціація жанрів, які виявляють як різні ступені складності мелодичної канви, так і мелодично лаконічні мотиви, що можна пов’язати з літургійною функцією піснеспівів в обряді. Тому окремо розглянемо жанри, які підпорядковуються осмогласній системі.

Важливе місце у вечірньому богослужінні відіграє цикл стихир на «Господи воззвах», які за своїм змістом вже на початку служби демонструють пов’язаність християнського обряду з Старим Завітом. Про це докладно пише Ірина Гофман у своїй кандидатській дисертації «Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі» [38]. Досліджуючи адаптацію псалмів в ірмолойній практиці ранньомодерної доби, вона висвітлює ряд елементів, що засвідчують тяглість давньоєврейської сакральної традиції, зокрема на стихирних запівах псалма 140 «Господи воззвах». Сьогоднішня структура псалма 140, яка складається з чотирьох псалмів, викристалізувалася з плином часу. Завдячуємо її в основному студійській літургійній традиції. До псалма 140 додали спочатку псалом 141, як його логічне продовження. Псалом 129 додавали спочатку лише у дні свят, а псалом 116 додався як підсумок псалмодії. Кінцевий етап побудови сьогоднішньої форми псалма 140 відноситься до VIII ст. У Часослові монастиря св. Сави, який зберігся у грузинському перекладі і датується X ст., він вже має сьогоднішній вигляд. Цікаво, що сучасні літургійні видання в Словаччині — як словацькі, так і церковно-слов’янські — не мають усіх псалмів на «Господи воззвах», а лише перші два вірші псалма 140 та вірші

псалмів 129 та 119 як приспіви до стихир. Монахи Нового Скиту зберегли в своїй реформі сьогоднішню будову для неділь та свят, тоді як у будні приноситься кадильна жертва, як під час Літургії преждеосвячених дарів[26] [98]. На псалмах «Господи воззвах» старозавітні піснеспіви вечірні поступово чергуються з новозавітними: до останніх стишків цих псалмів додаються новозавітні стихири (τα στιχηρά). Це поєднання, на думку М. Скабаллановича, є символічним поєднанням Старого та Нового Завітів [108, с. 114].

Стихири до псалма 140 були спочатку приспівами антифонно співаного псалма. Про них згадується вже в VI – VII ст. у розповіді про відвідини Ніла Синайського Софронієм та Йоаном, про яку згадувалося у підрозділі 1.2. У цій розповіді стихири згадуються як тропарі [189]. Пізніше різні автори починають збагачувати й удосконалювати цю простеньку форму, аж поки вона не осягне вершини поетичності.

Під назвою «Господи воззвах» в літургійних приписах є чотири псалми: псалом 140 «Господи воззвах», псалом 141 «Гласом моїм ко Господу воззвах», псалом 129 «Із глубини воззвах к Тебі, Господи» та псалом 116 «Хваліте Господа всі язици».

Псалом «Господи воззвах» займає на вечірні виняткове місце, йому належить особливо урочисте виконання. Подібно до «Псалма 103» з вибраними повторенями, цей псалом повторює слова «Услиши мя Господи». До першого стиха псалма цей приспів приєднується двічі: перший раз до неповного стиха, другий раз до цілого, внаслідок чого перші стихи псалма співаються двічі:

---

[26] Здійснюється ця літургія під час великого посту. Поєднує частини вечірні та літургії, а саме «Псалом 103», ектенії, читання у трьох вісімнадцятої катизми, «Псалом 140», гимну «Світе тихий», прокимену, читання зі святого Письма, «Нехай направиться молитва моя» (гимн з вибраних стишків Псалма 140), «Нині сили небесні», молитвою св. Єфрема Сиріна і продовження літургії. Ці напіви теж зафіксовані в українських ірмологіонах [149].

Господи, воззвах Тебі, услиши мя. Услиши мя, Господи.

Господи, воззвах Тебі, услиши мя.

Воньми глас молитви моєя єгда воззову Тебі.

Услиши мя, Господи.

У другому стишку цей приспів повторюється лише один раз — в самому кінці:

Да ся ісправит молитва моя яко кадило пред Тобою.

Воздіяніє руку моєю — жертва вечерняя. Услиши мя, Господи.

Більшість рукописів подає стихирні запіви «Господи воззвах» за порядком восьми гласів, а саме, на ноти покладено перший та другий стих псалма: «Господи воззвах к Тебі, услиши мя» та «Да ся ісправит молитва моя», що фіксуються у нотолінійних збірниках. Проте детальне ознайомлення з рукописами виявляє певні особливості щодо місця фіксації того ж піснеспіву у рукописі [118]. Наприклад, в ірмолої 1630 р. (див. Додаток **В. 14**) занотований лише перший стих псалма 140: «Господи воззвах», з вказівкою гласів на бічному полі (див. Додаток **В.14)** .

В Перемишльському ірмолої сер. XVII ст. з Унівської лаври (див. Додаток **В.15**), «Господи воззвах» (два перші стишки псалма 140), знаходяться у всенощній службі, після катизми «Блажен муж» та перед гимном «Світе тихий». Це найкращий контекст для цього піснеспіву, оскільки він повністю відповідає його уставним приписам (див. Додаток **В.**15).

Інший варіант фіксації «Господи воззвах» знаходимо у Любачівському ірмологіоні 1674 р., який знаходиться у Львівському історичному музеї (рук. 103). Тут осмогласний цикл слідує після чину Божественної Літургії та стихир подобних, перед богородичними догматами з ремаркою: «Господи воззвах на осм. Гласов по болгарску»:

Рис. 3.1 а. Приклад підпису «Господи воззвах», Любачівський ірмологіон 1674 р.

Цей рукопис вирізняється також тим, що у ньому поруч з двома першими стихами псалма 140 на ноти покладено ще й другу половину третього стиха псалма 129: «яко у тебе очищеніє є»:

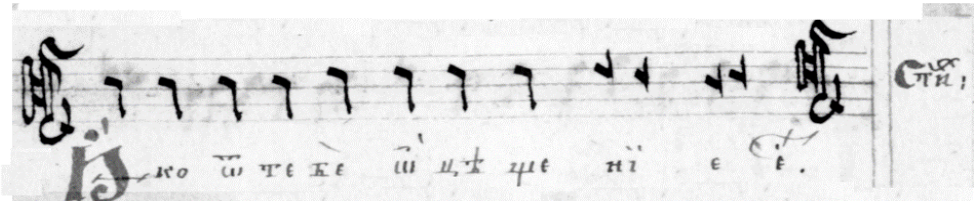


Рис. 3.1 б. Закінчення другого стишка «Господи воззвах», Любачівський ірмологіон 1674 р.

Заголовком «Подобни на осм. гласов: напілу болгарскаго» позначаються стихирні запіви у рукописі 70 – 80 рр. XVII ст. з Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника:

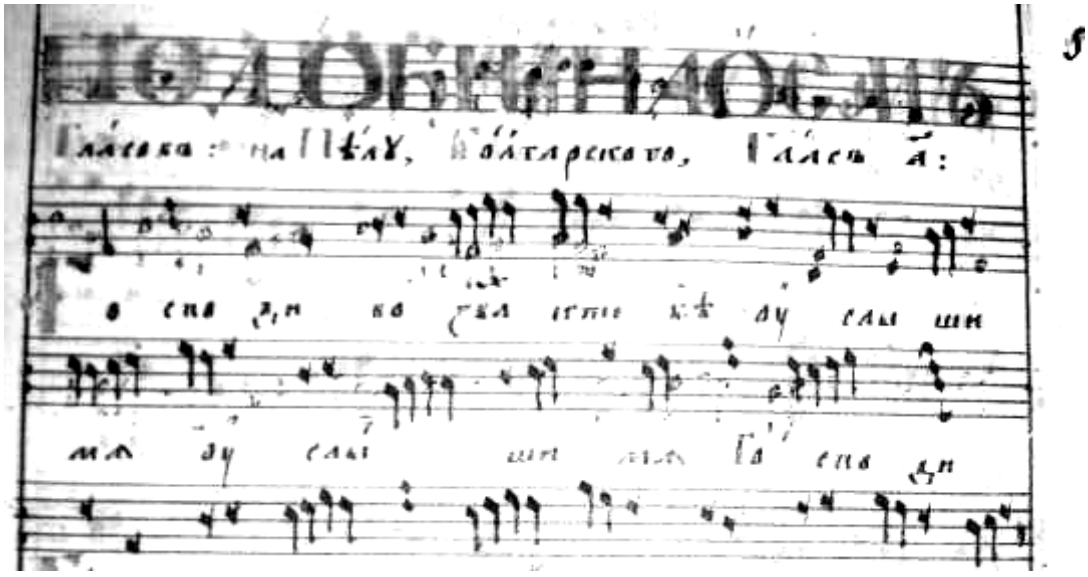


Рис. 3.2. «Господи воззвах», Ірмологіон 70 – 80 рр. XVII ст.

Увагу привертає те, що стишки псалма 140 в цьому збірнику чергуються з самоподобними стихирами. Так, у гласі першому до кожної

самоподобної стихири є припів: «Слава єси всім преподобним Єго», відтак цей припів співається у наступних стихирах першого гласу «Небесним чином радованіє», «Прехвальнії мученици» та стихира успення Пресвятої Богородиці «О дивное чудесе».

У другому гласі стишки на «Господи воззвах» завершуються славословієм: «Слава Отцу і Сину і Святому Духу і нині і присно і во віки віков. Амінь». Опісля йдуть зафіксовані самоподобні стихири гласу другого: «Доме Євфратов», святим Апостолам Петру і Павлу «Кійми похвальними вінци».

Третій глас у цьому рукописі визначається відсутністю стихири після славословія, лише перша фраза: «Твоїм крестом Христе Спасе мій…». Після стишків на Господи воззвах та славословія зафіксовані самоподобні гласу четвертого: «Дал єси знаменіє», «Яко добля во мученіцїх» та «Свише званий не от человік». І в такому порядку розміщені наступні гласи після стихирних припівів: пятий глас — «Радуйся життєдайний кресте», «Преподобне отче богоносе Феодосіє»; шостий глас — «Ангельскія преідіте сили»; відсутня стихира самоподобна сьомого гласу та завершальний восьмий глас завершує прикінцевою доксологією та словами: «Слава єси всім преподобним Єго» та стихирою самоподобною «Господи, оружіє на диявола крест єси дал нам».

В такий спосіб бачимо різне розташування осмогласних стихир на «Господи воззвах» в нотолінійних збірниках — у різних комбінаціях, поєднаннях зі стихирами, вказівкам на глас тощо.

Стихири до псалма 140, як вже згадувалося, виконувалися антифонно. Спочатку вони називалися тропарями, тобто короткими приспівами про празник дня, який чергувався зі стихами псалма. Згодом текст тропарів збагатився й набув нової форми, звідси й назви — стихира. Мелодії рядків тропарів повторювалися, натомість стихири розспівувалися за певною строфічною формою, кількість строф могла містити 8 – 12 рядків.

Проаналізуємо «Господи воззвах» з Перемишльського ірмологіону 50–60 рр. середини XVII ст. (див. Додаток **В.**15).

Стихири на перший глас

Діапазон піснеспіву сягає октави — *g* малої октави — *g* першої октави, проте мелодика розвивається переважно в межах сексти, а крайні звуки октави використовуються епізодично, у процесі мелодичного розвитку окремих мотивів. Іноді бачимо стрибки, наприклад, найнижчий звук *g* малої октави є опорою висхідного квінтового стрибка та низхідного квартового на початку піснеспіву:

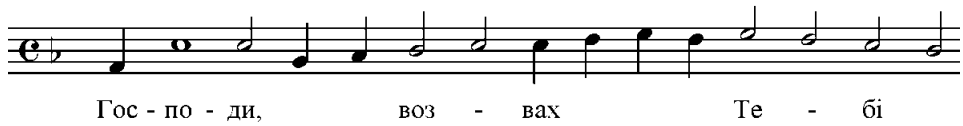



Рис. 3.3. Перша фраза «Господи воззвах», глас 1, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Ця мелодія сповнена глибокого задуму завдяки еолійському ладу від *g*. Це передається за допомогою стрибка — немов заклику до Господа, і пошуку відповіді у поступовому ході вгору і вниз, що підкреслюється агогічними відтінками — чергуванням коротких і довгих тривалостей, на яких зупиняється рух.

Такий мелодичний розвиток виразно співвідноситься з внутрішньою структурою поділу тексту на речення. Друга частина стихири «Да ся ісправит молитва моя» мелодично відділена від першої початковим зворотом, й починається найвищим ступенем піснеспіву (*g* першої октави) та виділяється дробленням ритмічних тривалостей:

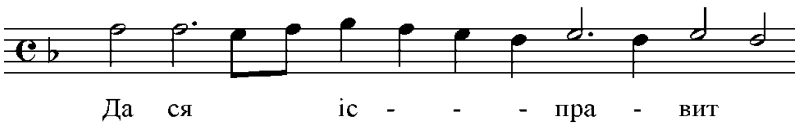



Рис. 3.4. Перша фраза другої частини «Господи воззвах», глас 1, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Цілісність тексту досягається єдністю розгорнутих каденційних звороті, які зупиняються на одному з опорних тонів, внутрішньому центрі мелодичного діапазону — звуці *f* першої октави:

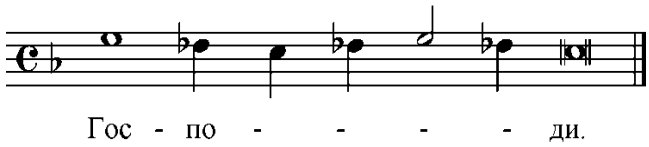



Рис. 3.5. Кінцева фраза «Господи воззвах», глас 1, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Цей глас, окрім осмогласного циклу використовується у циклі празничних стихир: «Неділя Митаря і Фарисея», «Неділю блудного сина», у «Велику Суботу», «Неділю Томину», празники Зіслання Святого Духа, Всім святим українського народу, Стрітення, Успення, Різдво Богородиці.

Стихири на другий глас

Мелодична лінія піснеспіву тут плавніша, ніж у другому гласі, — переважає повторність ступенів та незначна розспівність, про що добре свідчить вже сам початок піснеспіву:

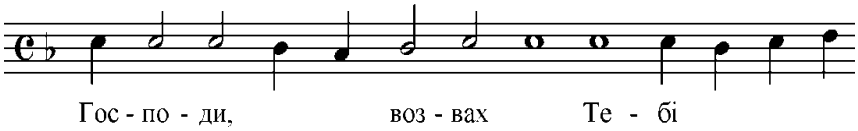



Рис. 3.6. Перша фраза «Господи воззвах», глас 2, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Діапазон мелодики стихири другого гласу розвивається в межах малої сексти: *h* малої октави — *g* першої октави і лише один раз у кожній з частин мелодія опускається до *a* малої октави:

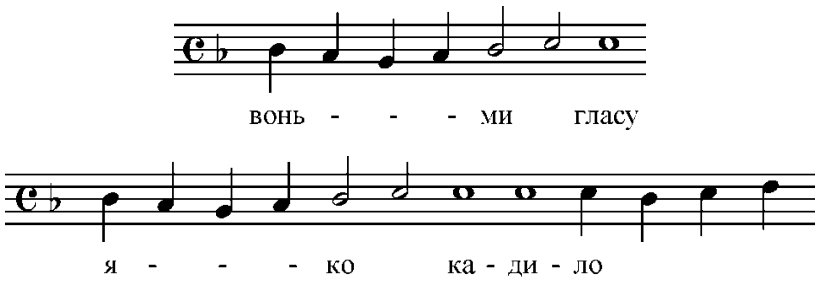



Рис. 3.7. Серединна фраза «Господи воззвах», глас 2, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Опорним звуком є тон *d*, до нього все прагне і від нього відштовхується, змінюючи задум першого гласу на рух, передаючи через хвилеподібну мелодію чи то звернення «возвах» чи молитви, яка підноситься «яко кадило».

Спільність мелодичних зворотів обидвох частин притаманна другому гласу. Проте слід звернути увагу на деякі відмінності у другій частині «Да ся ісправит молитва моя». Як і в першому гласі, тут характерне ритмічне дроблення та пожвавлення мелодики, що позначається на відмінності початкових мотивів:

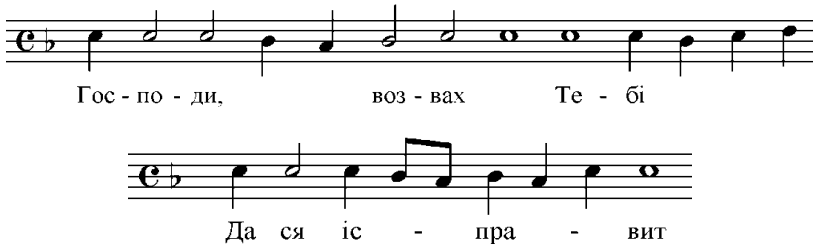


Рис. 3.8. Перші фрази «Господи воззвах», глас 2, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Каденції демонструють незначну ритмічну зміну і подібність до першого гласу, що служить своєрідним містком між різними гласами, закріплюючи в кінці ті ж поспівки і кінцевий тон *d*:

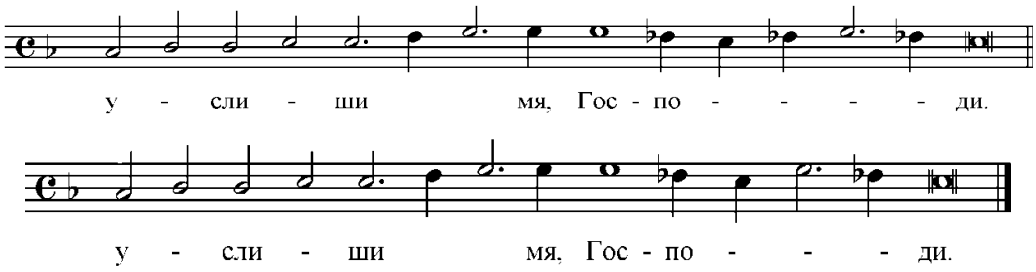


Рис. 3.9. Каденційна фраза «Господи воззвах», глас 2, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Цей глас проспівується на вечірні празників Різдва Христового, Богоявлення, Петра і Павла, Пророка Іллі, Воздвиження, «Неділю Мироносиць».

Стихири на третій глас

Стихира третього гласу контрастує з попередніми за такими ознаками:

– діапазон опускається до *f* малої октави – *e* першої октави;
– перша і друга частини піснеспіву починаються однаковими мелодичними зворотами:

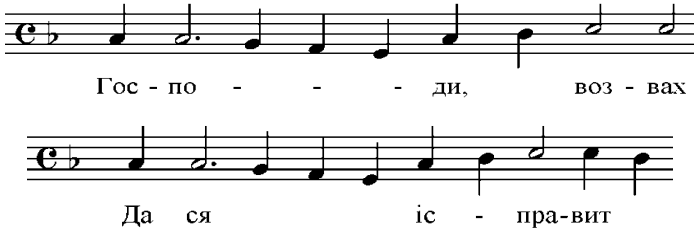


Рис. 3.10. Перша фраза «Господи воззвах», глас 3, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

– каденційні звороти першої і другої частин дещо відмінні між собою, хоч завершуються на одній ноті — *h* малої октави:

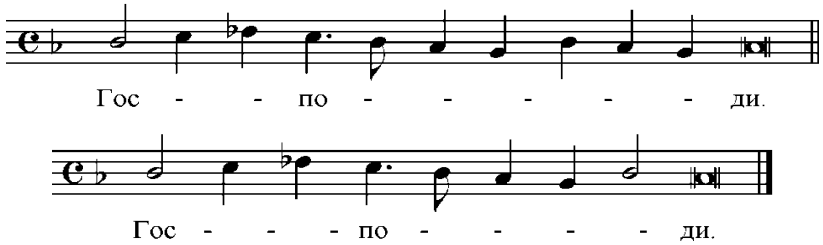



Рис. 3.11. Каденції «Господи воззвах», глас 3, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Опорним звуком стає звук *b*, з якого починається і завершується піснеспів, змінюючи і ладовий нахил до іонійського забарвлення, контрастуючи з попередніми гласами. На початку мелодія йде поступово вниз і тоді звершується стрибок на кварту розкриваючи верхній діапазон, що відгукується у каденції. Характер мелодії змінюється і ритмічно: з'являється пунктир, використовуються дещо дрібніші тривалості, з переважанням чверток, таким чином передаючи в молитві хвилювання і прагнення людини до Бога «услиши Мя».

У циклі празничних стихир на «Господи воззвах» використовується рідко, зокрема у «Неділю Розслабленого».

Стихири на четвертий глас

Діапазон мелодії піснеспіву охоплює сексту: *g* малої октави – *e* першої октави. Перша і друга частини піснеспіву починаються і закінчуються однаковими мелодичними зворотами:

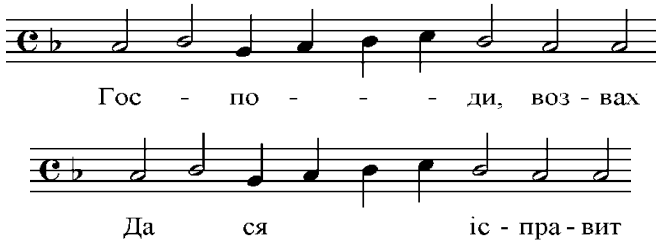


Рис. 3.12. Початкові фрази «Господи воззвах», глас 4,
Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Квартових поступовий хід *a-b-c-d* трапляється і у першому і другому гласах, тільки опорним звуком цього зразку є *b*. Ритмічно змінюється початок — немає характерної синкопи. Наголошується перше слово «Господи», яке триває п'ять долей. Закінчення на словах «услиши мя Господи» також за мелодикою й за текстом однакове для обох частин:

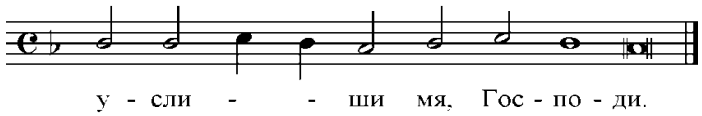



Рис. 3.13. Кінцева фраза «Господи воззвах», глас 4, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Останнім опорним звуком є ***b*,** як у третьому гласі, немає широкого розспіву на останнє «Господи» але є поступовий хід і довгі тривалості. Отож у четвертому гласі перша і друга частина стихири врівноважується мелодичними засобами.

На вечірні цей глас проспівується на празник Йоана Хрестителя, Переображення, «Неділю Самар'янки».

Стихири на п'ятий глас

Мелодика п'ятого гласу контрастує з попереднім мелодичним рухом четвертого гласу і повертає до першого, що є відгоміном ладової організації візантійської системи. Вже сам початок квінтового ходу *g* малої октави – *d* першої октави нагадує перший глас:

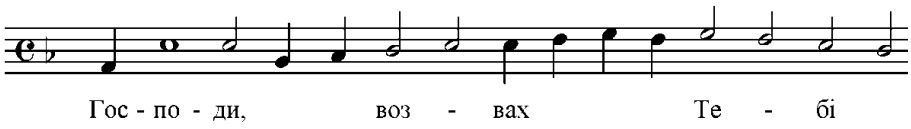



Рис. 3.14. Початок першого гласу «Господи воззвах», Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Початок п'ятого гласу:

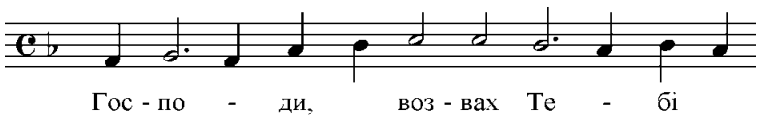



Рис. 3.15. Початкова фраза «Господи воззвах», глас 5, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Тобто цей квінтовий затакт заповнюється мелодично, але зберігається ритмічно. Загальний діапазон піснеспіву *g* малої октави – *f* першої октави.

Мелодика цього гласу, на відміну від попереднього, характеризується ритмічним дробленням, переважають четвертні ноти.

Відзначимо, що початки і каденції двох частин однакові:

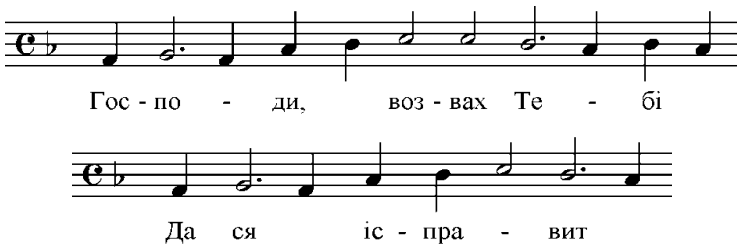



Рис. 3.16. Початкові фрази «Господи воззвах», глас 5, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

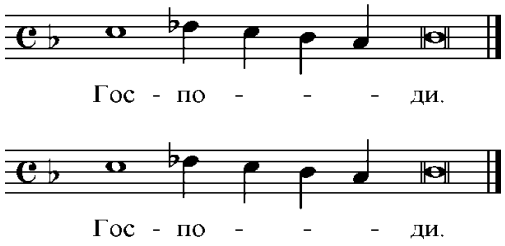



Рис. 3.17. Каденція «Господи воззвах», глас 5, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Зберігається структурна організація частин як у четвертому гласі. Опорний звук *с*, хвилеподібна мелодія, ритмічна розмаїтість створюють піднесений настрій. П’ятий глас використовується на вечірні у празники Усікновення, Теодосія Печерського, Преображення, «Неділю Розслабленого».

Стихири на шостий глас

Мелодика шостого гласу силабічна за характером, чим виділяється в осмогласному циклі. За обсягом музичного матеріалу стихира шостого гласу є найстислішою у циклі. Мелодика опускається до *f* малої октави, що попередньо траплялось у третьому гласі, проте каденційний тон — *f* малої октави — проспівується тут вперше. Переважання половинних нот та силабічність виражені у цьому гласі дуже яскраво. Зауважмо, що у другій частині «Да ся ісправит», зустрічаємо переважно половинні тривалості, що

позначається на мелодичному розвитку піснеспіву. Ці незначні зміни помітні також у каденції, яка ритмічно різниться з попередньою, а кінцева нота — *f* малої октави — однакова для обох частин:

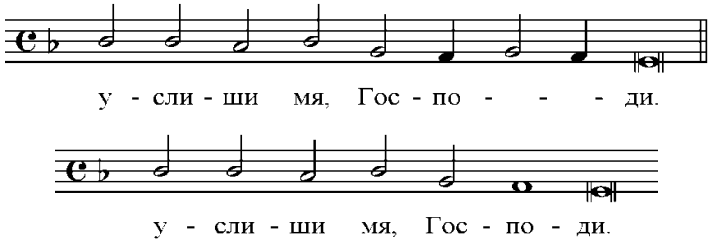



Рис. 3.18. Кінцеві фрази «Господи воззвах», глас 6, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Цей глас є науживаніший у церковному році: «Квітна неділя», «Неділя Мироносиць», «Неділя Самар'янки», празники Вознесіння, Йоана Хрестителя, Антонія Печерського, Усікновення, Різдво Богородиці, Димитрія, Миколая, Трьох святителів, Стрітення, Благовіщення.

Стихири на сьомий глас

Мелодика піснеспіву розпочинається і утримується у вищому регістрі, порівняно з попереднім, шостим гласом. Вона позначена гнучкістю, розвивається у досить широкому діапазоні: *h* малої октави — *e* першої. Мелодичний рух має низхідний напрямок. Що стосується подібності двох частин піснеспіву, то можна виділити наступні моменти:

– однакові мелодичні початки:

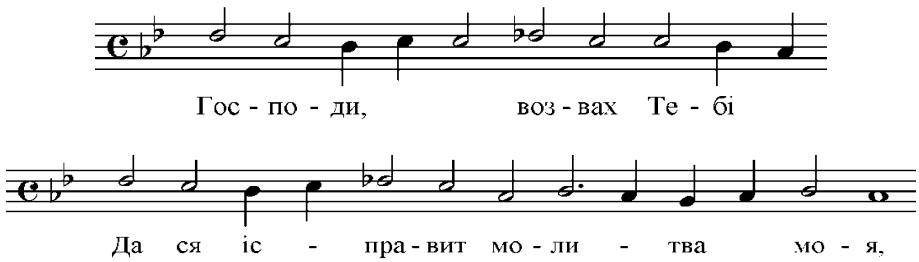



Рис. 3.19. Початкові фрази «Господи воззвах», глас 7, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

– дещо відмінні між собою каденційні звороти:

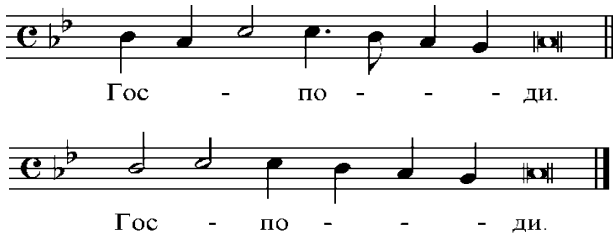
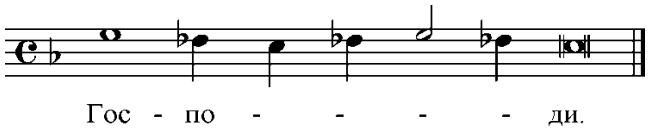
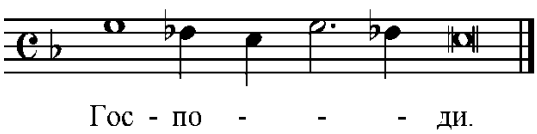



Рис. 3.20. Каденції «Господи воззвах», глас 7, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Цей глас не вживається на вечірні у празниках церковного року. Мелодика піснеспіву підсумовує попередні звороти — друга фраза з початку першого гласу, початок згори і рух мелодії вниз з третього гласу, ритмічну розміреність з четвертого гласу розміщуючи ці елементи в інше ладово-інтонаційне забарвлення та опорні звуки *e-d***.** Прохання почути молитву, яка летить наче дим кадильний підноситься через слова «воззвах к Тебі», «услиши мя», «почуй» і наповнює весь храм, завершуючи осмогласний цикл з вершини мелодії, розкриваючи богословію слів «підношення рук моїх».

Стихири на восьмий глас

Мелодичний діапазон восьмого гласу охоплює *h* малої октави – *f* першої октави. Мелодика назагал розспівна, але з елементами силабіки. Як і у піснеспівах першого та другого гласу, каденційне завершення має спільний звук *h* першої октави. Виразні каденції чітко кристалізували музичну форму.

Глас 1:

Глас 2:

Глас 8:

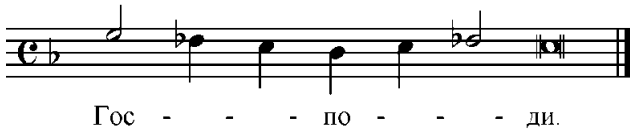



Рис. 3.21. Каденції «Господи воззвах» восьми гласів, Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст.

Підсумовуючи загальний мелодичний розвиток стихир на «Господи воззвах» підкреслимо роль кадансових та опорних тонів, метроритмічні формули пунктир та синкопа, поступенний рух, стрибки із заповненням, повторюваність поспівок та окремих фраз, що структурує мелодичний матеріал та підкреслює виразовість тексту. Наступна схема демонструє діапазон та каденційні тони:

Таблиця 3.2.

Діапазон та опорні каденційні тони

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
g-g¹	h-g¹	f-e¹	g-e¹	g-f¹	f-d¹	h-e¹	h-f¹
D	D	h	h	c	f	h	d

Наведена схема дає змогу зробити наступні висновки:

1. Мелодика розвивається хвилеподібно, опускаючись до найнижчого ступеня *f* малої октави у третьому та шостому гласах. Характерно, що після кожного такого опускання відбувається поступове піднімання, що певним чином урівноважує загальний напрямок мелодичного руху.
2. У циклі помітно виділяється шостий глас за лаконічністю мелодики та силабічністю з переважанням половинних нот.
3. Порівняння щодо повторності чи відмінності початкових та каденційних мотивів першої та другої частин кожного з восьми піснеспівів показує, що найбільш спорідненими між собою є піснеспіви

четвертого, п’ятого та восьмого гласів. У них початки та каденції збігаються.

4. Хоч мелодика повного циклу й не містить яскравого контрасту, її внутрішня структура побудована на співставленні певних контрасних елементів, викликаних літургійними акцентами тексту. Відповідно, силабічність змінюється розспівністю, довші тривалості ускладнюються ритмічним дробленням. В такий спосіб мелодика надає поетичному тексту та цілісній композиції логічної форми і змістовності.

3.2. Мелодико-інтонаційні особливості прокименів вечірні

У літургійному обряді вечірні важливе місце займає прокимен, який виконується після гимну «Світе тихий» і передує читанню біблійних книг, Цей жанр вирізняється серед інших піснеспівів своєрідною формою і способом виконання. Особливістю прокимена є передовсім його стисліcть: «Короткі стишки псалмів, що передують читанням Апостола, Євангелії та Паремій» — зазначає Іван Вознесенський [29, с. 85]. Цю ж думку розвиває М. Скабалланович: «Прокимен — на відміну від інших церковних пісень, що складаються принаймні з п’яти, шести рядків (стихири, тропарі чи цілі псалми), — являє собою пісню з кількох слів — одного стишка псалма, покладеного на багату мелодію і виконувану кілька разів: кожному повторенню передує «стих» у менш урочистому виконанні» [108, с. 136]. Сучасні західні літургісти називають прокименом не лише власне «прокимен», а всю систему разом зі стихами. Залежно від кількості стихів — а їх буває від одного до трьох, а то й більше — розрізняють прокимени повсякденні та великі. У нашій праці ми будемо оперувати означенням М. Скабаллановича. «Прокименом» завжди служить особливо виразний, сильний і відповідний до нагоди стих зі Святого Письма, тому-то найчастіше

ними бувають стихи із найпоетичнішої книги — Псалмів. Серед прокименів лише деякі не звідти, а саме: із старозавітних пісень — «Благословен єси, Господи, Боже отців наших, і хвальне, і прославлене ім'я Твоє на віки» (Даниїл 3:26); з Євангелія — «Величає душа моя Господа і возрадувався дух мій у Бозі, Спасі моїм» (Луки 1:46-76) та деякі інші.

Назва «прокимен» (з грец. προκείμενος — той, що передує) пояснюється тим, що він передує, а раніше завжди передував читанню зі Святого Письма. Прокимен виконується так: перший раз його співають без стиха, другий і наступні (якщо стихів декілька) рази зі стихом, а останній раз знову без стиха, але так, що на спосіб стиха виконується перша частина прокимена, а друга — доспівується як власне прокимен.

«Прокимен» — це залишок співу цілого псалма з припівом до кожного стиха, причому цим припівом мав бути найвиразніший і відомий народові стих. У IV-V ст. так виконувалися цілі псалми (так званий іпофонний, або ж респонсорний спів — на відміну від антифонного). Респонсорний спів, як легший і зручніший для виконання всім народом, набув більшого поширення. Лаодикійський собор (360 р.) вимагає, щоб «на молитовних зібраннях псалми не співали неперервно один за другим, а щоб після кожного псалма було читання». Прокимени та алилуарії є залишками тих псалмів, які співали між читаннями. У IV ст. з псалмів, які співали в церкві, почали виділяти один стих, що виконувався як приспів і маркував собою весь псалом. «Отці постановили, — пише Йоан Золотоустий, — щоб народ підспівував з псалма стих сильний, з високим повчанням» [50. с. 55]. У розповіді Йоана Моха і Софронія про відвідини Ніла Синайського (VI ст.) термін «прокимен» має вже зміст, ближчий до нинішнього [3].

Оскільки прокимен зазвичай передує читанню, то перед ним робляться ті самі виголоси, що в давнину попереджали читання Святого Письма. На звичайній недільній вечірні, на якій нема читань (паремій), такі виголоси

перед прокименом також не є недоречні: вони виділяють його з ряду інших співів вечірні, зосереджують на ньому особливу увагу молільників.

Диякон: Будьмо уважні.

Священик: Мир всім.

Диякон: Премудрість, будьмо уважні.

Виголос «Мир всім» священик виголошує у вівтарі, куди він урочисто увійшов, бо мир — умова того, щоб «бути уважними». Цей мир, що перевершує всяке розуміння, залишив Христос Церкві. А наступний виголос диякона — «Премудрість» — є вказівкою на те, що далі буде виголошена в читанні чи співі особлива мудрість.

Прокимен виділяється серед інших піснеспівів вечірні не лише тим, що має передуючі виголоси, але й зовнішньою обстановою співу. Канонарх (читець) виходить на середину церкви, після виголосів відчитує прокимен, потім хор (клирос) співає прокимен; а тоді — канонарх рецитує стих, хор співає прокимен; канонарх рецитує (або співає) першу частину прокимена, хор доспівує завершальний мотив. Канонарх очікує кінця прокимена і, зробивши поклін, відходить на своє місце.

Типик Ізидора Дольницького дає такі вказівки: «Після співу «Світло тихе» дияконі підходять до святих дверей і перший з них, дивлячись на людей, виголошує: «Будьмо уважні». Ієрей, також обернувшись правим боком до людей, благословить їх хрестоподібно правицею, складеною, як для благословення на Літургії, співаючи: «Мир всім». Тоді, другий диякон також виголошує до людей: «Премудрість! Будьмо уважні!». Під час співу прокимена зі стихами обертаються всі троє до престолу, а ієрей, вклонившись низько святим Тайнам, іде вправо за престол і сидить там під час читань. Дияконі залишаються біля святих дверей і, перед заголовком кожного читання, перший з них виголошує до людей: «Премудрість!», а після заголовку — другий, також до людей: «Будьмо уважні!». Якщо не буде дияконів, це все виголошує ієрей зі свого місця» [120, с. 12].

«Прокимени» на вечірні кожного дня тижня такі (зауважмо, що оскільки богослужбовий день починається з вечірні, то в неділю відправляється понеділкова вечірня, понеділок — вівторкова і т. д.):

Неділя, восьмий глас: Благословіть нині Господа всі слуги Господні / Се нині благословіте Господа всі раби Господні (Псалом 133).

Понеділок, четвертий глас: Господь почує мене, коли я візву до нього / Господь услишит мя єгда возову ко нему (Псалом 4).

Вівторок, перший глас: Милість твоя, Господи, буде зі мною по всі дні життя мого / Милость твоя, Господи поженет мя по всі дні живота моєго.

Середа, п'ятий глас : Боже, ім'ям твоїм спаси мене, і силою твоєю суди мене / Боже, во ім'я твоє спаси мя і во силі твоєй суди ми (Псалом 22).

Четвер, шостий глас: Допомога моя від Господа, що створив небо і землю / Помощ моя от Господа сотворшаго небо і землю (Псалом 120).

П'ятниця, сьомий глас: Боже, ти мій заступник, і милість твоя вийде мені на зустріч / Боже, заступник мой єси ти, і милость твоя предварит мя (Псалом 58).

Субота, шостий глас: Господь царює, у велич він зодягнувся / Господь воцарися в ліпоту облечеся (Псалом 92) [92].

Всі ці прокимени співаються почергово хором і з виголосами священника — двох стишків у будні, а в в суботу ввечері на воскресній недільній вечірні — чотирьох, тобто за чином великого прокимена. Таким чином виділяється недільний прокимен вечірні. І навіть якщо в суботу випадає свято, коли ввечері належиться співати особливий великий прокимен, то цей великий прокимен переноситься на інший день задля того, щоб зберегти на своєму місці обов'язковий прокимен неділі. Винятками з цього правила є:

- великі прокимени (про які мова далі);
- в будні дні Великого посту до вечірні приєднується відправа часів з читанням Псалтиря, і прокимени беруться з псалмів, прочитаних

перед вечірнею, таким чином змінюються щодня. Крім того, на вечірні читаються дві паремії, і кожна має свій прокимен. Таким чином, на великопісних вечірнях співається два прокимени (а не один), і щодня інші, а не є фіксовані для кожного дня тижня.

Великий прокимен виконується не на два стиха, як звичайний, а на більшу кількість стихів. Великих прокименів у сучасному православному богослужінні є чотири:

- увечері свят: Воскресіння Христового, Томиної неділії, П'ятдесятниці і Різдва Христового: «Хто Бог Великий, як Бог наш?! Ти той Бог, що творить чудеса / Кто Бог велій, яко Бог наш; Ти єси Бог, творяй чудеса» (Псалом 76);
- увечері свят: Богоявлення, Переображення, Вознесіння, Воздвиження Чесного Животворящого Хреста: «Бог наш на небі й на землі, все, що схотів, створив він / Бог наш на небеси і на земли вся, єлика восхоті, сотвори» (Псалом 113);
- увечері в Неділю прощення, другу та четверту неділі Великого посту: «Не відверни лиця твого від слуги свого, бо терплю я: негайно вислухай мене. Споглянь на душу мою і врятуй її / Не отврати лица Твоего от отрока твоего, яко скорблю, скоро услиши мя: вонми души моєй і ізбави ю» (Псалом 68);
- увечері першої, третьої та п'ятої неділь Великого посту: «Дав єси спадкоємство тим, що бояться Тебе, Господи / Дал єси достояніє боящимся Тебе, Господи» (Псалом 60) [92].

В дні, коли належиться співати великий прокимен, на вечірні обов'язково буває вечірній вхід духовенства і відміняється рядовий прокимен дня тижня. Виняток із цього правила: коли такий день випадає на суботу, то на вечірні співається прокимен неділі, а великий прокимен переноситься на один день раніше.

В Перемишльському ірмологіоні сер. XVII ст. (Унівська лавра, рук. 1) [151, с. 186–188], який вражає багатством репертуару, зафіксовано сім прокименів вечірнього богослужіння, прокимен воскресної вечірні, а також два великих прокимени. Наведений приклад (див. Додаток **В.**16) демонструє нам шість прокименів, що співаються у різні дні тижня. Рукописна памятка подає на полях вказівки на дні тижня.

Мелодика піснеспівів розвивається у вузьких квартових межах, переважає силабіка, синкоповані початки та закінчення.

Прокимени неділі, середи, четверга та п’ятниці мають однакове мелодичне оформлення з висхідним синкопованим початком *a–c*, рецитацією в середині стишка з опорою на терцію *b – d***,** заповнену або взяту стрибком, та чітким синкопованим завершенням:

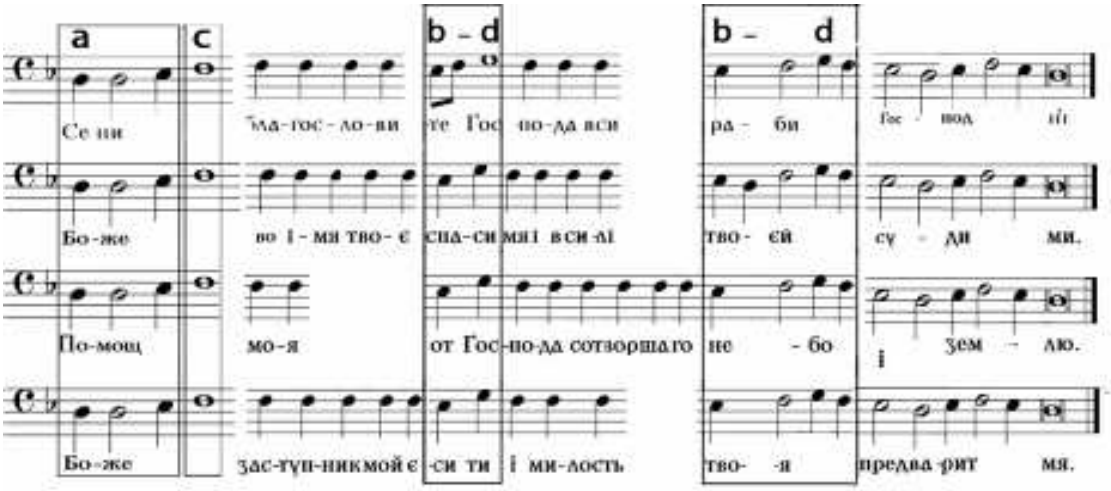



Рис. 3.22. Прокимен неділі, середи, четверга та п’ятниці, Перемишльський ірмологіон сер. XVII ст.

Дещо іншу мелодику мають прокимени понеділка та вівторка. Діапазон піснеспівів розширюється до сексти, опускається до найнижчого ступеня *e* малої октави. Зміни відбуваються також у ритміці. Речитативні початки плавно переходять у хвилеподібні нотні угрупування з крапкованим ритмом. Відтак слідують низхідні мотиви половинними тривалостями у межах квінти

b–f–e, що опускають мелодику до найнижчого ступеня. Як і в чотирьох попередніх прокименах, завершальні мотиви мають синкопований ритм.

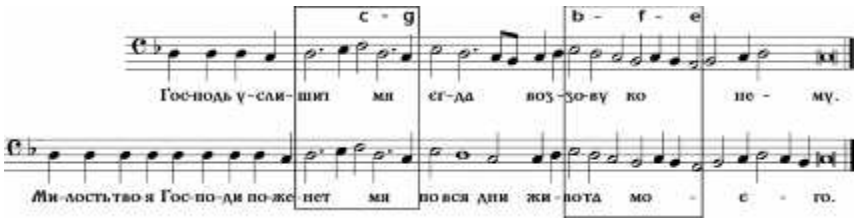



Рис. 3.23. Прокимен «Господь услишит» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

У циклі виділяється воскресний прокимен, що співається у суботу ввечері: прокимен воскресної вечірні виконується урочистіше, ніж буденні. Мелодика розширюється, поступове інтервальне розширення в межах кварти *f–b* надає мелодії виразної експресії й стає свого роду кульмінаційним пунктом. Принцип опускання до низького регістру часто у монодійній музиці трактується як кульмінаційний момент.

Ще однією особливістю воскресного прокимена є те, що до нього рецитується більше стихів (три), ніж у будні, а саме:

– Облечеся Господь в силу и препоясася (Псалом 92, 1).
– Ібо утверди вселенную, яже не подвижится (Псалом 92, 1).
– Дому Твоему подобає святиня, Господи, в долготу дний (Псалом 92, 5) [92].

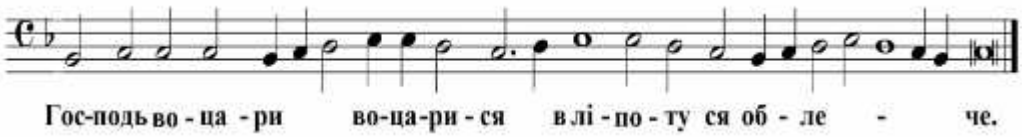



Рис. 3.24. «Прокимен Господь воцарися» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Отож, між буденними та воскресними прокименами є багато спільного: стриманість мелодичного розвитку, домінування силабіки, часте використання синкопованих фрагментів і невеликий загальний об’єм. Всі ці характеристики пов’язані з літургійним призначенням жанру прокимена —

передувати читанню паремій та Євангелія, створювати відповідний налад для сприйняття читань.

Нашу увагу привернули також великі прокимени, зафіксовані у перемишльському ірмологіоні. Ці піснеспіви цікаві за композицією та мелодико-ритмічними особливостями. У рукописному збірнику на полях знаходимо вказівку про спів на восьмий глас. Про цей глас, як найурочистіший, що приписується для праздничних служб, йшлося вже в описі про «Предначинательний псалом 103». Мелізматика, динамізація, стрімкість руху дрібних тривалостей, крапкований ритм вирізняє восьмий глас в осмогласному циклі, особливо яскраво це простежуємо на догматику восьмого гласу «Цар небесний».

Зупинімось на детальному аналізі одного з великих прокименів — «Не отврати лица твоєго» (співається у Неділю прощення, а також у другу та четверту неділі Великого посту). Загальний діапазон мелодики піснеспіву сягає квінти. Перше, що привертає увагу, — це майстерно продумана драматургічна лінія піснеспіву, що будується на співставленні контрасних елементів, які відрізняються ладовими та інтонаційними характеристиками:

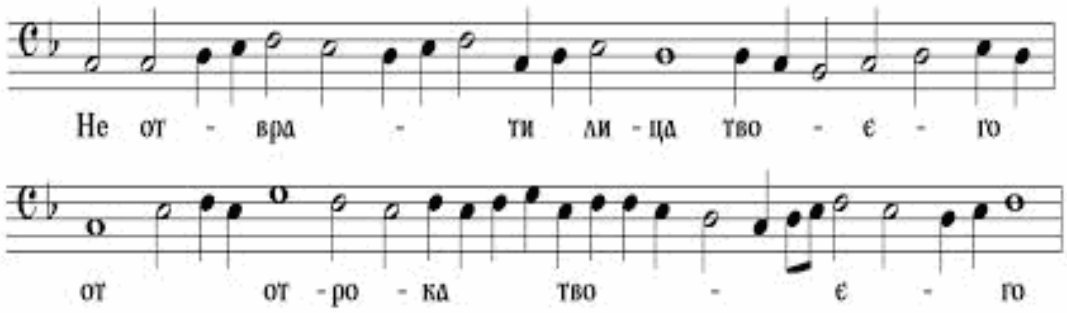



Рис. 3.25а. Великий прокімен «Не отврати» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Виявляємо досконалу симетрію, яка вже з першого погляду виділяється у загальній формі піснеспіву (див. Додаток **В.**17). В композиційніїй основі піснеспіву лежать два мотиви: заповнена «мінорна» кварта: *g–c*, та «мажорна» *f–b*:

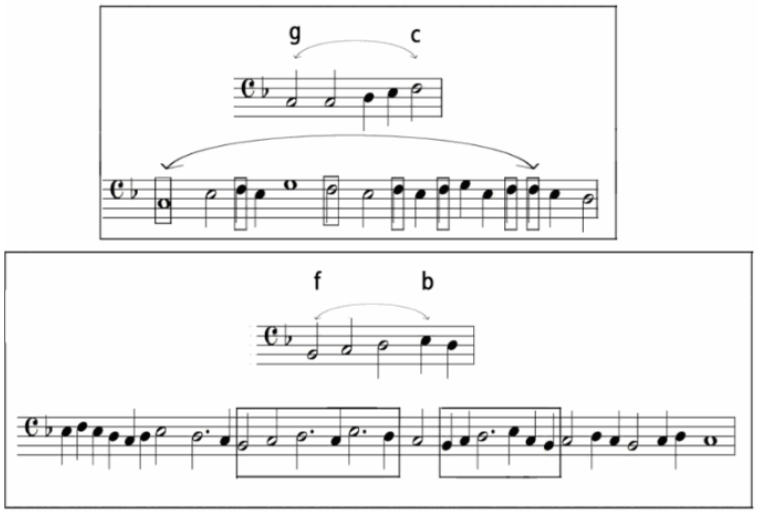


Рис. 3.25 б. Два мотиви з прокимена «Не отврати лица твоєго з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Відомо, що візантійська система церковних ладів сформована за принципом тетрахордової побудови. Ці тенденції яскраво простежуються в українських монодійних піснеспівах. Бачимо різні комбінації ладових змін:

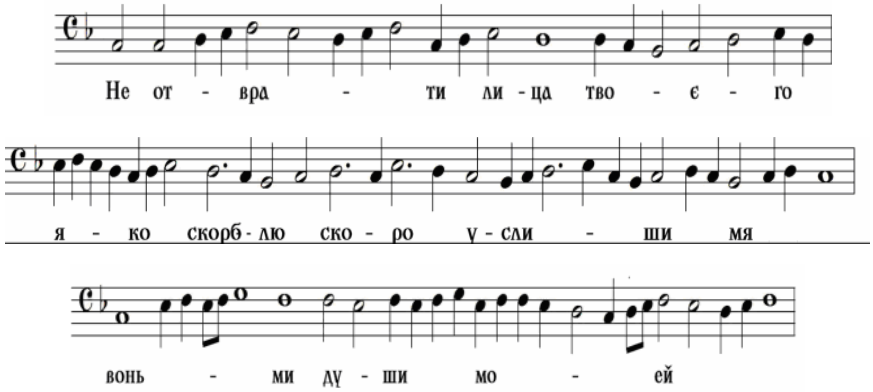



Рис. 3.25 в. Ладова перемінність прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Наведені вище приклади являють нам дві кварти, розміщені на відстані великої секунди, що сприяє швидкій зміні ладового контрасту. Чітка ладова схема «moll – Dur – moll» окреслює форму, проте настроєво та емоційно не пов’язана з поетичним текстом (див. Додаток **В.**18).

Центральне речення — «яко скорблю, скоро услиши мя» — передане виразним «мажорним» колоритом. Це свідчить про цілком відмінне ладове

мислення, притаманне монодійним жанрам, де зв’язок між текстом і музикою функціонує на інших засадах, і це дуже незвично для сучасного слухача XXI ст. Цей приклад засвідчує також про одну з важливих настанов середньовічного мистецтва — уникати відтворення в музиці настрою літературного тексту. Тому-то контрасність ладових мотивів не пов’язана із змістом тексту, а є лише засобом увиразнення окремих фрагментів.

Нотний матеріал демонструє тотожні крайні речення з абсолютно контрастною серединою. Дві крайні частини піснеспіву мають не лише музичну, але й поетичну спільність. Текстові подвоєння: «лица твоєго — отрока твоєго; ізбави ю, ізбави ю», — яскраво концентруються на слові: «душа».

Рис. 3.26. Текстові особливості прокимена «Не отврати лица твоєго»

Для дотримання симетрії автор свідомо дублює завершальне каденційне «ізбави ю». Мелодика виділяє: слово «твоєго» — у першому реченні — за рахунок вкраплення мажору; «ізбави ю» — в останньому реченні — як короткий додаток дубльованого тексту:

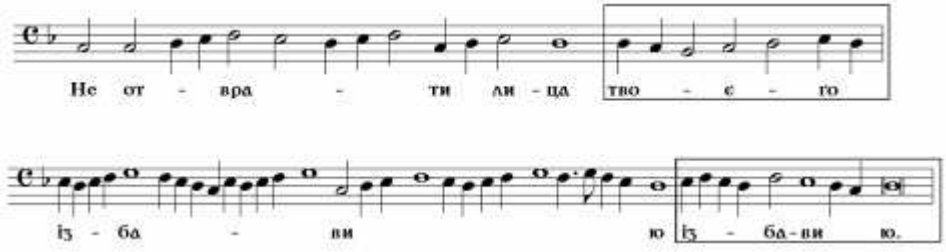



Рис. 3.27. Каденції прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Крайні частини піснеспіву — «Не отврати лица Твоєго от отрока твоєго / вонми души моєй і ізбави ю, ізбави ю» — мають однакове смислове навантаження, і це підтримується мелодикою:

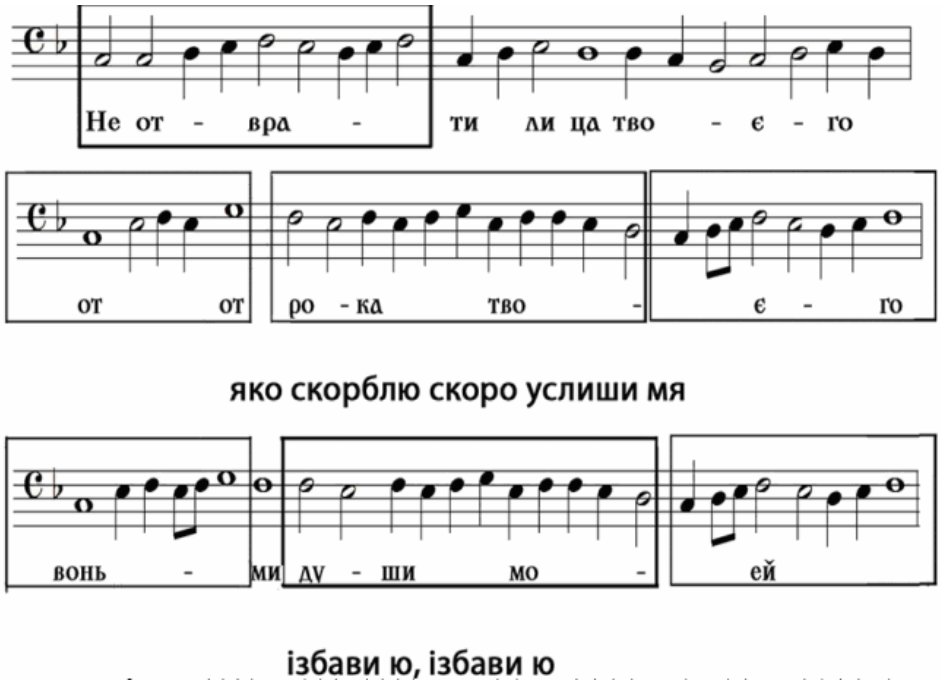



Рис. 3.28. Мелодичне обрамлення прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Приклад демонструє спільність крайніх частин, що також яскраво простежується на поспівковому рівні. Окремі відмінності спостерігаємо лише в ритмі:

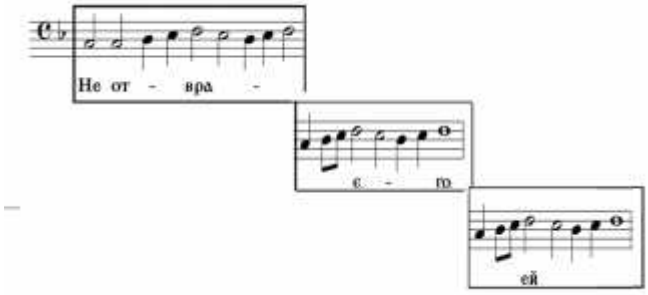


Рис. 3.29 а. Поспівки прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Привертає увагу також мелодичне оформлення на словах-проханнях: «услиши мя», «воньми души моєй», «ізбави ю, ізбави ю». Автор наче виділяє ці текстові уривки гнучкими мелізматичними зворотами:

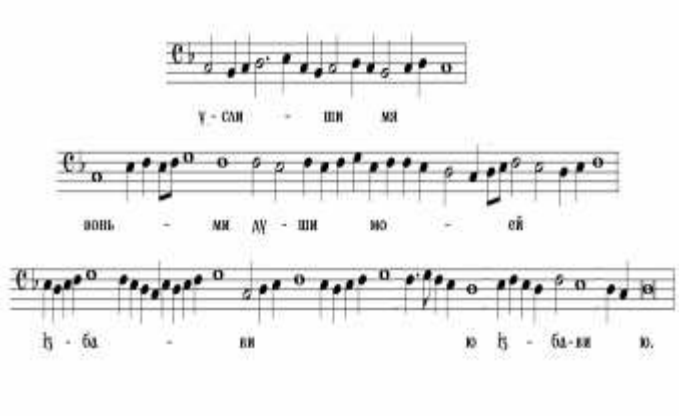



Рис. 3.29 б. Поспівки прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст

Особливо яскраво розгортається мелодика завершальної каденції. Триразове проведення мелодичної фрази створює відчуття стрімкості, наростання, емоційного піднесення:

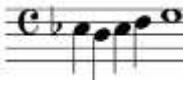
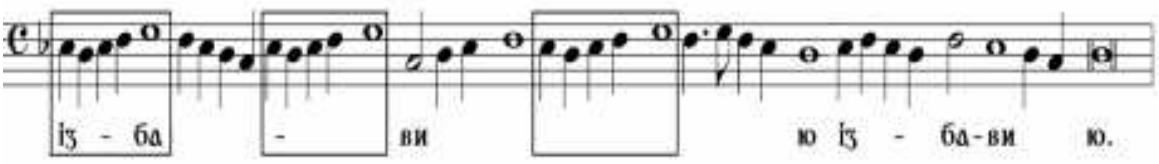



Рис. 3.30. Повторна поспівка прокимена «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Незважаючи на те, що піснеспів виконується виключно у великопосний час, він яскраво демонструє пожвавлений, навіть танцювальний ритм, що знову-таки свідчить про емоційну неприв'язанність у монодійній музиці.

Така стрункa ладова та мелодико-ритмічна організація матеріалу засвідчує продуману і виразну загальну композицію форми, що підкреслює високий мистецький рівень укладання літургійних музичних текстів.

Для цілості порівняння циклу прокименів вечірні у Перемишльському ірмологіоні коротко зупинимось на ще одному великому прокимені: «Дал єси достояніє», що виконується на вечірні у першу, третю та п’яту неділі Великого посту (друга половина п’ятого стишка псалма 60: «Яко Ти, Боже, услишал єси молитви моя, дал єси достояніє боящимся Тебе, Господи»).

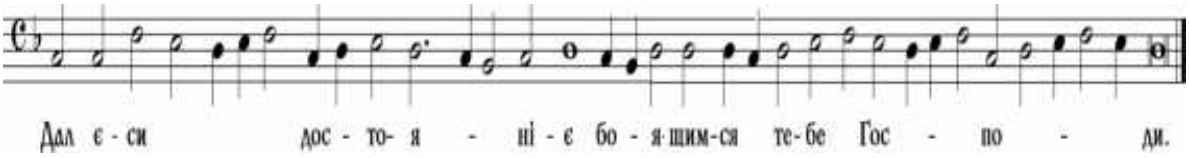



Рис. 3.31. Прокимен «Дал єси достояніє» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Мелодика цього великого прокимена частково дублює мелодичні мелодичні звороти розглянутого вище прокимена «Не отврати лица твоєго».

Перша фраза в обох піснеспівах починається квартовим ходом, щоправда у цьому випадку кварта взята стрибком:

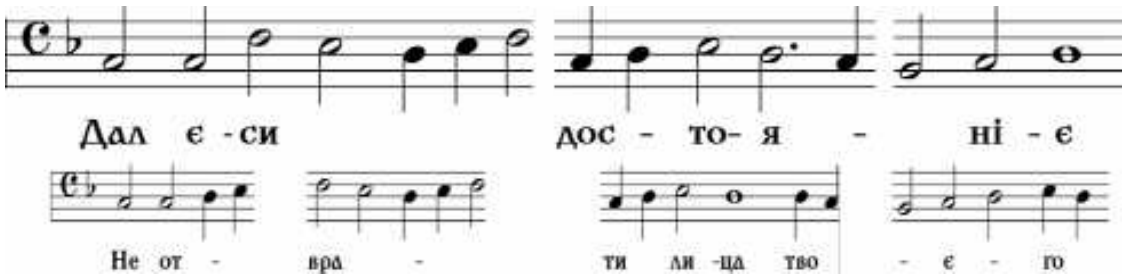



Рис. 3.32. Порівняння перших фраз прокименів «Дал єси достояніє» та «Не отврати лица твоєго» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Поспівкові подібності виявляємо й у завершальній частині цього прокимена, в межах тієї ж кварти: $g - c$, проте з дещо розширеними ритмічними тривалостями:

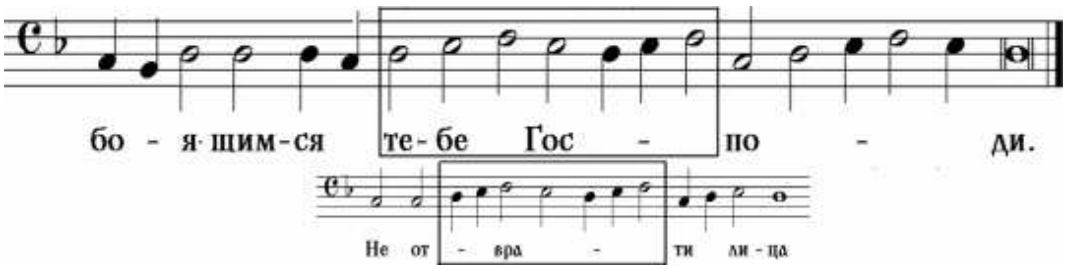



Рис. 3.33. Поспівкові подібності у прокименах з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

Отже, для усіх прокименів повсякденної вечірні типовими є силабічний виклад з синкопованими закінченнями, інтонаційна спорідненість та ритмічна подібність в рамках цілого циклу. Слід відзначити вагоме значення поетичного тексту, богословський зміст якого максимально прочитується саме в такому струнку, речитативному обрамленні.

Музичний матеріал «Великих прокименів» демонструє дещо іншу лінію мелодико-ритмічного викладу. Стрімкий, мелізматичний рух мелодії, ускладнений ладовою перемінністю, яскравими інтонаційними та текстовими паралелізмами, а також гнучкими кадансовими мелозворотами, що вирізняє ці піснеспіви в контексті циклу прокименів, але й у вечірньому богослужінні загалом.

Отож, музично-поетична композиція, укладена на одному вірші біблійного тексту — прокимен, демонструє нам досконалу композиційну єдність змісту й форми.

3.3. Догматики-богородичні у літургійно-богословському та музикологічному аспектах

Богородичні піснеспіви є невід'ємним елементом кожного православного богослужіння. Майже у всіх літургійних жанрах — тропарях, стихирах, канонах, кондаках та інше — особа Пресвятої Богородиці займає важливе місце. На цьому наголошували не лише богослови і літургісти, а також музикознавці і композитори. Зокрема, видатний літургіст Михайло Сабалланович у «Толковому Типіконі» окреслює догматик як найурочистішу стихиру на «Господи воззвах», що співається на «і нині», після стихири святому, або ж після повного «славника — Слава Отцю і Сину і Святому Духові і нині і повсякчас і на віки віків», якщо немає стихири святому[Скаб Тт]. У Толковому Типіконі відзначено особливо урочистий спів догматика, є

короткі вказівки про спів останнього стиха псалма 140 («яко утвердися милось єго на нас…») та останньої стихири, які виконуються обома ликами на спів догматика-богородичного під час звершення входу, що підкреслювало його особливу значимість у християнському обряді [108, с. 349]. Тож невипадково львівський літургіст о. Петро Крип'якевич присвятив богородичній гимнографії докторську працю, в якій опираючись на авторитет найвизначніших поетів-гимнографів дослідив історичний процес формування цього репертуару [66].

Перший тропар на честь Богородиці, як зазначає о. П. Крип'якевич, сягає ще євангельських часів. Ним є привітання Марії архангелом Гавриїлом: «Богородице Діво, радуйся — Ave Maria» [66, с. 158]. Ця тема стала настільки значимою у християнському обряді, що за короткий інспірувала появу літургійних піснеспівів, зокрема, жанру акафісту. А поруч, цей літургійний інципіт привертав увагу найвідоміших композиторів різних епох. На цей текст писали музику Джованні Палестрина, Шарль Гуно, Антонін Дворжак, Джузеппе Верді, Франц Шуберт, з українських – Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель, Андрій Гнатишин та ін.

Розглядаючи історичні та літургійні аспекти богородичних гимнів, о. Петро Крип'якевич згадує у своїй праці натхненні богородичні твори св. Романа Сладкопівця, св. Єфрема Сирина, які чи не найяскравіше оспівали образ Пресвятої Богородиці вже на початках формування християнського обряду. На цій основі було закладено надійні підвалини подальшого звеличення Пресвятої Богородиці. Врешті, унікальність праці о. П. Крип'якевича полягає в тому, що, висвітлюючи історичний шлях розвитку богородичних гимнів, він уклав антологію богородичних пісень різних жанрів та різних епох (від найменших виголосів до розгорнутих циклів – канонів та кондаків) [66, с. 165].

Відомий літургіст о. Кипріан Керн у праці *Літургіка. Гимнографія і еортологія* також відзначає особливе місце богородичних: «У греко-

слов'янській та українській церкві піснеспіви до Пресвятої Богородиці є найпопулярнішою темою в усьому гимнографічному репертуарі» [61]. Подібної думки дотримується і відома дослідниця української монодії Олександра Цалай-Якименко, яка зазначає: «Справжніми шедеврами нашої ірмолойної класики є, зокрема, композиції на тексти «Достойно єсть», «Возбранной воєводі», «О тебі радується», які репрезентують різні іпостасі Богородиці — Оранти, Покрови-Заступниці, Одигітрії» [133, с.70]. Юрій Ясіновський, описуючи культ Богородиці в українській церковній монодії, наголошує на її винятковому місці у земній історії Христа-Спасителя: «Тривожні передчуття Марії перед народження Богочоловіка, материнська радість «умиленія» перед Христом-дитятком, трагічні переживання і оплакування смерті Сина-Бога, врешті неймовірна радість Його Воскресіння переповнюють богородичну гимнографію. Епіко-розповідний характер мають піснеспіви, що відтворюють земне життя Богоматері: радість народження, урочистість Введення в храм і Покрови, тихий сум Успіння» [150, с. 77].

Серед чисельного богородичного репертуару, одне з найважливіших місць займає осмогласний цикл догматиків-богородичних (δογματικά). Тексти цього жанру передають дві важливі християнські догми, а саме: воплочення Христа від Пресвятої Марії, котра, ставши Матір'ю, зостається Дівою; а також про незмінність та нероздільність поєднання двох природ у новонародженому Христі — Божої та людської.

Догматик першого гласу:

Всемірную славу, от человік прозябшую і Владику рождшую,
небесную дверь, воспоїм Марію Діву.

Догматик другого гласу:

Преіде сінь законная, благодати пришедши:
яко же бо купина несгараще распаляющися
тако і Діва родила єсть і Дівою пребисть.

Догматик третього гласу:

Како не дивимся богомужному рождеству твоєму, Пречестная?
Іскушенія бо мужескаго не пріємши, Всенепорочная
родила єси без Отца Сина плотію.

Догматик четвертого гласу:

Іже тебе ради Богоотец пророк Давид
пісненно о тебі провозгласи величія тебе сотворшему:
предста Царица одесную тебе.

Догматик п'ятого гласу:

Во черменем мори неіскусімия Невісти образ написася древце.

Догматик шостого гласу:

Кто тебе не ублажит, Пресвятая Діво?
Кто ли не воспоєт твоєго пречистого рождества?

Догматик сьомого гласу:

Мати убо познася паче єстества, Богородице, пребисть же Дівою.

Догматик восьмого гласу:

Цар небесний за человіколюбіє на земли явися і со чоловіки поживе
от Діви бо чистия плоть пріє мий.

Особа Марії та тема непорочного зачаття Богочоловіка займала чільне місце у творчості гимнографів, піснетворців, про що яскраво свідчать і представлені тексти догматиків. Не дивно, що дослідженню глибинного змісту цих поетичних текстів присвячені праці багатьох богословів та літургістів.

Детальне тлумачення текстів догматиків подав у своїй праці «Объяснение догматиков восьми гласов» о. Сергій Борзецовський [17][27]. Автор детально описує кожен текстовий вірш всіх восьми гласів, проводить паралелі з іншими піснеспівами одного й того ж гласу. Ось як подається

---

[27] Ієромонах московського Андронієвського монастиря Серафим (Сергій Іванович Борзецовський, 1848 - 1885) - письменник, вихованець Московської Духовної Академії.

богословське тлумачення тексту догматика другого гласу: «У цьому догматику піснетворець протиставляє старозавітні та новозавітні образи. «Преіде сінь законная, благодати пришедши» — під «законом, тінь якого пройшла», мається на увазі закон, даний Мойсеєм старозавітним вірним. Закон, який утискав з усіх сторін, торкаючись всіх аспектів тогочасного життя, накладаючи свій знак на всі дії, навіть на сам спосіб думання. Закон, тінь якого пройшла, в догматику протиставляється «благодаті, що прийшла». [17, с. 35]. Тут автор говорить про сукупність усіх дарів відкуплення та освячення, сукупність усього, що зроблено і робиться для нашого спасіння з часів приходу Христа.

Слово «сінь» або «тінь» в значенні провіщення новозавітних благ в Старому Завіті використовує апостол Павло. Вимогу обрядового закону Петро називає «сінню грядущих благ» *у* посланні до Євреїв 10:1: «Закон, маючи тінь майбутніх благ, а не образ речей…»; в іншому місці — «сінню грядущих», і взагалі того, що буде, у посланні до Колосян 2:17*:* «і так, хай ніхто не судить вас за їжу, напитки чи день суботній, це є тінь майбутнього, а тіло – у Христі», тут «сінь» протиставляється тілу Христа, тобто воплоченню Христа. Оскільки тінь не є предметом, а тільки видимим відображенням його, так і в старозавітних подіях, що служать прообразом, зображується лише натяк на майбутнє. Але так само як «тінь» може окреслити розміри і велич самого тіла та відрізнити його від інших, так і старозавітні образи могли відобразити загальні риси того, що мало відбутись у Новому Завіті.

Отже, перші слова догматика другого гласу «Преіде сінь законная благодати пришедши» вияснюють нам: минув час підзаконний, коли обіцяні блага були лише тінню. Настав час, коли все стало дійсністю. Продовжується словами «Яко же бо купина не сгараще опаляємо: тако Діва родила єси і Діва пребила єси». Він народився від неї безгрішним. Так це мало статися, бо лише безгрішний може спасти грішних. Але як по народженні можна залишитись Дівою? Тут піснеписець проводить паралель з неопалимою

купиною, що її бачив Мойсей. Як полум'я не спалює купину, тому, що цей кущ в даний момент є особливим місцем присутності Бога, так і зачаття Пречистою Дівою Христа не пошкодило її дівицтва, тому що це зачаття і народження звершилось не за звичайними законами природи, а силою Духа Святого, і також тому, що народжений від неї Христос є Всемогутнім Богом, який зміг залишити непошкодженою, вогнем свого божества, утробу Діви. Це поєднання є дуже очевидне. Читаємо в одному з богородичних канонів: «Мойсей побачив у купині велике таїнство рождества Твоєго, Нетлінная Святая Діво», або ж стих на Вечірні благовіщення: «Радуйся, купино неопалимая». Завершальний розділ починається словами «Вміcто столпа огненного, праведноє возсія сонце». Як у стовпі вогняному був присутній Бог, що промовляв до Мойсея, не спалюючи купини, — так і Христос, Світло Світу (як сам себе називає), будучи Богом в людському тілі, народжується з Діви, не руйнуючи дівства. Стовп вогненний, що супроводжував Євреїв до землі обітованої, світив лише малій горстці людей. Світло ж Христове, подібно, як сонце, освітлює всю Вселенну. А далі «Вміcто Мойсея — Христос, спасеніє душ наших», о. С. Борзецовський пояснює «Мойсей — законодавець свого народу; Христос, найбільший з усіх пророків, — законодавець Нового Заповіту. Мойсей — як рятівник вибраного народу. Христос — спаситель роду людського. Чудодійний, рятівний удар жезлом Мойсеєвим по воді протиставляється хресту та спасительній смерті Христовій» [17, с. 26]. У музиці ця поетика образів передається мутацією на слові «сінь» [43, с. 9].

Про короткі обрядові моменти у часі виконування піснеспіву читаємо у книзі протоієрея Олександра Меня «Таинство, слово и образ» — «У часі співу догматика починається обряд входу, який ми отримали з Єрусалиму і який пов'язаний зі звичаями, що існували при храмі Гробу Господнього. Вірні задовго до служби приходили в храм і співали псалми, гимни та молитви. Єпископ приходив пізніше і в урочистий момент процесії заходив

до храму. Щось схоже залишилось у нашому архієрейському служінні. Якщо вечірню звершує священник, він виходить північними дверима з вівтаря. Перед ним несуть свічку (в пам'ять про вечірнє запалення світла), і він стає напроти царських врат» [81, с. 35].

За «Типіконом», укладеним о. Ісидором Дольницьким, в загальному описі вечірнього богослужіння богородичний догматик не має окремих уставних вказівок. Про виконання богородичного о. Ісидор згадує при укладанні окремих недільних та праздничних служб. Наприклад, в уставі «Святий безполієлейний у неділю»: «На «Господи взиваю я» — десять стихир, тобто октоїха недільних чергового голосу — сім і мінеї (або трефологіона) Трефологіон — (річний круг нерухомих свят). Тріодь пісна і цвітна (рухомий круг) святому, що за чергою місяцеслова — три. Також «Слава, і нині:» та богородичний перший біжучого голосу (догмат) з октоїха або, як звичайно, з ірмологіона, за музичними знаками» [120, с.47].

Як уже зазначалося, важливе місце богородичного догматика в богослужінні підкреслює постійна присутність догматиків в ірмолоях. Зазвичай догматики-богородичні починають октоїхову частину, мають особливу оздобу, орнаментовані початкові літери.

Серія «Антологія української церковної монодії», започаткована в Інституті літургіки Львівського католицького університету, починається публікацією саме догматиків. До першого зошита увійшли зразки з найдавнішої нотолінійної пам'ятки України — Львівського ірмологіону кінця XVI ст., що зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника [43].

«В репертуарі українських ірмологіонів догматики займають важливе місце; ними відкривається кожен з 8 гласів, що підкреслює акцент на воскресне Богослуження. Очевидно, саме цей факт вплинув на посилення пісенності мелодичної структури українських догматиків, яка, ймовірно сформувалася у XV ст.» — зазначає у *Слові від видавництва* Юрій Ясіновський [43, с. 2]. А професор Вюрцбурзького університету та західний

керівник започаткованого проекту, професор Крістіан Ганнік у передмові до видання підкреслює, що виконання догматиків є кульмінаційним пунктом у рамках недільної служби: «на ньому ставиться акцент ще й тому, що музичне опрацювання догматиків є особливо вишуканим» [43, с. 3].

Найдавніший нотолінійний збірник кінця XVI ст., який зберігається у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника (ф. МВ 50), розпочинається саме богородичним догматиком. Зокрема, про це пише Наталя Сиротинська у третьому розділі своєї дисертації «Богословські та мелодико-інтонаційні аспекти в організації композиційної єдності догматиків», де звертає особливу увагу на цей рукопис: «Симптоматично, що найдавніший Ірмолой прямо починається із догматика першого гласу. Безумовно, це не було винятком, а свідомим акцентом на одному з найяскравіших жанрів української церковної монодії. Як, між іншим, зробили і видавці друкованого Ірмологіона через 100 років у 1700 р.» [103, с. 113] (див. Додаток **В.**19).

У пізніших рукописах догматики зафіксовані в октоїховій частині з ірмологом, часто в середині збірника, в різному порядку піснеспівів воскресного октоїха, стихирних запівів псалма 140 «Господи воззвах», стихир воскресних.

Так, в Супрасльському ірмологіоні (1598-1601 рр.) догматики з богородичними починають цикл воскресних співів у такому порядку: догматики з богородичними, сідальні, «Бог Господь», степенні антифони, (арк. 225 – 270) [149, с. 100] (див. Додаток **В.**20). У такому ж порядку розміщені піснеспіви в ірмологіоні Києво-Печерського монастиря 1629 р. (див. Додаток **В.**21).

Оскільки догматики вважаються творінням Йоана Дамаскина, в багатьох рукописах можна побачити гравюру піснетворця. Так, у Жировицькому Ірмологіоні бл. 1649 р. (див. Додаток **В.2**2).

Догматики у цьому рукописі фіксуються двічі: на початку збірника з приписом «напів болгарський» (арк. 27–32), та в середині книги, у розділі Октоїх-Ірмолог (арк. 49-210) [149, с. 126].

Про те, що жировицький рукопис є найдавніший з відомих нам нотолінійних збірників, у якому є припис «болгарського напіву» в октоїховому циклі, згадує у своєму дослідженні кандидат мистецтвознавства Ольга Путятицька [95].

Ще інший порядок фіксації циклу богородичних догматиків знаходимо в ірмолої Києво-Межигірського монастиря сер. XVII ст. Тут осмогласна частина починається запівами псалма 140 «Господи воззвах», відтак – догматики з богородичними, «Бог Господь», сідальні, степенні антифони, прокимени на утрені (арк. 97-120) [149, с. 126] (див. Додаток **В.**23).

Стихирний запів «Господи воззвах» передує догматикові у рукописі 103, 1674 р., переписаному у м. Любачів Павлом Смеречанським. Богородичні догматики у цьому збірнику зафіксовані також як два цикли: на початку збірника — з атрибуцією «болгарський» (арк. 14-21), та без атрибуції — в частині Октоїх-Ірмолог [149, с. 191] (див. Додаток **В.**24).

Цікавий зразок демонструє Перемишльський збірник: догматикові передують не лише перших два стихи «Господи воззвах», а й останній стих псалма 140 — «ізведи із темници душу мою», та три перших воскресних стихири (див. Додаток **В.**25).

Представлений матеріял переконує в унікальності догматиків-богородичних, їх особливому значенні та місці в богослужінні, що привертало увагу не лише літургістів, але й музикологів. Представники різних шкіл в різні часові періоди постійно звертались до цього жанру, досліджуючи його під різними кутами зору.

Про музичні особливості та поетичну красу богородичних догматиків читаємо у працях Д. Разумовського, М. Успенського, О. Кошиця,

П. Маценка, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Г. Алексеєвої, Н. Сиротинської, О. Шевчук, О. Путятицької, О. Прилепи та ін.

Важливим у цій галузі є дослідження видатного літургіста та музикознавця Миколи Успенського: «Мелодика шедеврів знаменного напіву відрізняється не лише глибокою емоційною виразовістю, а й часто вимальовує певні художні образи та картини» [125, с. 135]. До такого висновку приходить М. Успенський, аналізуючи догматики і підкреслюючи авторство візантійського гимнографа Йоана Дамаскина.

Розглядаючи догматик першого гласу, М. Успенський звертає увагу на безпосередній зв'язок мелодичних поспівок та поетичного тексту. Величавий гимн Богородиці: «бесплотних піснь», «вірних удобреніє», вона — «небо і Храм Божества», вона — «прегражденіє вражди разрушивши, мір воведе і царствіє отверзе». «Кожен стих тексту догматика, — зазначає Успенський, – це новий художній образ і вияв захоплення гимнографа» [125, с.135].

Автор комплексно пов'язує вісім богородичних догматиків, надаючи кожному з них окремого інтонаційного значення: реальність Богочоловіка пов'язує з широкорозспівністю; народження Пречистою Богоматір'ю Бога нагадують інтонації колискової пісні, що переростає в світлий життє-ствердживальний гимн; образ пророка — речитативний вступ з розспівним завершенням; широкою емоційною кантиленою викладаються основні догми в піснеспівах шостого та сьомого гласів. Завершується і утверджується увесь цикл винятково енергійними мотивами восьмого гласу [125, с.138].

Співставляючи окремі мелодичні поспівки з текстовими стишками, аналізуючи музичне й поетичне наповнення богородичних догматів, М. Успенський підсумовує своє дослідження: «Знаменний напів перетворився з псалмодії в широко розвинуту кантилену, що вирізняється великим мелодичним багатством та виразовістю» [125, с.148].

Як неперевершені мелодичні зразки ірмолойного репертуару, зокрема в українській версії, догматики привернули увагу відомого українського

композитора, диригента Олександра Кошиця, який гармонізував цілий осмогласний цикл. О. Кошиць збагатив монодійні поспівкові жанри прийомами хорового багатоголосся, надаючи музиці оригінальності, самобутності, народнопісенного колориту.

У дискусії з музикологом, композитором і знавцем української церковної музики Павлом Маценком, О. Кошиць дуже яскраво й поетично описує унікальність богородичних догматиків: «Не можу не висловити свого подиву до цих мелодій. Я тієї думки, що як композиторській роботі їм личить одне єдине слово — геніяльність. Вони є виїмкове явище в музиці взагалі і найкраще, що дав знаменний напів на протязі свого існування. Рідко можна знайти шедеври подібні цим. Мелодійна й динамічна насиченість, містерійна глибина змісту, надзвичайна, іноді просто екстатична взнесліть, разом з тим ясність і логічність музичного викладу, сміливість замислу цілого з'єднана з стрункістю частин та ювелірною обробкою деталів, а головне захоплива щирість і той подих народньої творчости, вічно свіжої, з безкраїми просторами вокалізації — все це робить ці пісні уніком в світовій релігійно-вокальній літературі» [77, с. 81].

Митець підкреслює самобутність догматиків, пише про їхнє яскраве наповнення народними джерелами, українським мелосом: «З сторінок «Обіходу» на мене глянула українська пісня княжих часів, із знайомими мелодіями та зворотами наших обрядових праісторичних пісень із домішкою чогось,чого ми не знаємо, що для нас зникло в сутінках історії, але ще дихає на нас пахощами, так як ото пахощі тисяч-тисячної давнини в могилі Тут-ан-Гамена!» [77, с. 82].

Н. Пархоменко, розглядаючи догматики О. Кошиця, наголошує на бездоганній драматургічній довершеності циклу, зазначає, що майже у всіх творах домінує велична стриманість і сакрально-містична прославність [89, с. 89].

Аналізуючи визначальні композиційно-формотворчі особливості циклу, Н. Пархоменко визначає тричастинну форму у догматі першого гласу «Всемірную славу». Особливо цікавим, на думку автора, є догмат шостого гласу «Кто тебе ублажит», що представлений у циклі двома піснеспівами – «мажорним» та «мінорним»: соль мажор із модуляцією у ре мажор, та соль мінор із модуляцією в тональність субдомінанти [89, с. 68-69]. Завершальний догмат восьмого гласу трактується як плагальний до четвертого «Іже тебе ради», що завершує перших чотири піснеспіви [89, с.70]. На завершення автор статті підкреслює, що опрацюванням богородичних догматів О. Кошиць вирішив складне завдання гармонізацій монодійних піснеспівів: «Кошиців варіант синтезу сакральних систем візантійської «високої» та української фольклорної творчості накреслив новий шлях у розвитку літургійного музичного мистецтва» [89, с.72].

Важливе місце у дослідженні сакральної музики належить українському медієвісту, диригенту та композитору Мирославу Антоновичу. Провівши порівняльний аналіз богородичних-догматиків в українських ірмолоях з візантійськими зразками, М. Антонович виявив багато структурних подібностей та прийшов до висновку про тяглість півчої традиції [161]. Розглядаючи у своїх наукових статтях структуру монодійних піснеспівів, М. Антонович особливу увагу звернув на наскрізний розвиток мелодії. Композитор зазначає, що навіть при певних опорних пунктах, немає симетричних повторень, а мелодичний ритм збігається з текстовими наголосами [6].

До музичного аналізу догматиків зверталася О. Цалай-Якименко. Аналізуючи сакральну монодію, авторка вивела ритмічні формули-моделі, за допомогою яких визначила формотворчі елементи у сакральних піснеспівах, в тому й догматиках. Детальний аналіз першого та другого гласів представляє наступну картину:

«Преїде сінь / законная благодаті пришедшей» — перших два стишки другого гласу, музикознавець визначає формою періоду повторної будови, в якому обидва речення ритмоструктурно тотожні. Музично періодична структура строфи – (4+6) [132, с.117].

Експозиційна строфа догматика першого гласу:

«Всемиренную славу ото чоловік / прозябешую і владику рожденшую», за О. Цалай- Якименко, має структуру складного періоду: (4+4)+(4+6) [132, с.120].

Досліджуючи жанр догматиків, професор Ю. Ясіновський розкриває глибокі й самодостатні, на його думку, принципи розвитку власне музичних структур, незалежних від слова та його ритміки. Дослідник вважає, що при перекладі слов'янською мовою, поетичний текст втратив свій віршований розмір, а це, відповідно, позначилося й на музичних особливостях піснеспівів. Аналізуючи піснеспіви, вчений розглядає ладовоінтонаційний розвиток побудови піснеспівів через вираженення тріади *i:m:t.* Він підкреслює експозиційність, де основні поспівки експонуються, пеану розгорнутість середніх розділів та завершеність музичної думки, підсумок попереднього викладу матеріалу. Це яскраво представлено у догматиках, де періодичність повторення схожих мелодико-ритмічних мотивів у пізнеспівів пов'язана з початковими «мотивами-тезами». Розростання цих «мотивів-тез» сприяє динаміці музичного розвитку. Виникають і структури «запитання-відповідь», що проявляється у висхідному та низхідному русі поспівок [159].

Ще інший спосіб формотворення пропонує доктор мистецтвознавства, професор Галина Алексеєва. Базуючись на дослідженнях багатьох музикологів, дослідників невменної нотації, Г. Алексеєва робить порівняльний аналіз піснеспівів октоїха, в тому числі й догматика першого гласу. Розшифровуючи невменну нотацію, дослідниця структурує піснеспів «Всемиренную славу» у двадцять один окремий текстовий рядок, дев'ять віршових груп з двома ввідними рядками та чотири розділи [5, с. 59, 62]. При цьому

Г. Алексеєва зазначає, що система порівняльних наголосів характеризує внутрішню організацію рядка, але для визначення рядка не має значення.

В іншому руслі спрямовує своє дослідження Н. Сиротинська, опираючись на нотолінійний запис догматиків. Цикл богородичних у її праці розглядається як цілісна літургійно-богословська та мелодико-інтонаційна побудова: «Увесь цикл догматиків є єдиним організмом, у якому кожна пісня має свою образно-поетичну мову, виразну мелодичну лінію, привносить свою барву у літургійне дійство, а детальний аналіз дає змогу виявити ті глибинні і невідчутні, на перший погляд, риси, які об'єднують індивідуальні риси піснеспівів у стрункy драматургічну побудову» [103, с. 116]. Аналізуючи поетичні тексти богородичних піснеспівів, Н. Сиротинська проводить влучні паралелі, виводить досконалу, чітку драматургію циклу, в якому кожна строфа, речення і навіть окреме слово несуть чітке смислове навантаження і поступово вибудовують композиційно цілісний мистецький твір.

Як вже було сказано, особливість догматиків підкреслюється також їх фіксацією у болгарському напіві, який використовувався для особливих подій у богослужінні [63]. Такий запис жанру у двох напівах присутній, як вже зазначалося, в окремих ірмолоях, що дає змогу порівняти їх мелодику та виявити особливості. Зокрема, Ольга Путятицька зробила у цій галузі окреме дослідження [17]. На матеріалі догматика четвертого гласу з жировицького Ірмологіону авторка порівнює мелодико-інтонаційні особливості обох напівів, виявляючи при цьому спільну віршову структуру і суттєво відмінну композиційну побудову догматиків: «У піснеспівах українського наспіву простежується строфічно-варіантна структура з постійним оновленням музичного матеріалу. У піснеспівах болгарського наспіву переважає ідея процесуальності розвитку музики, помітно відчутний відхід від центонного принципу побудови, поспівки формули тут уже не грають суттєвої ролі, хоча й іноді зустрічаються» [95, с. 17]. О. Путятицька зазначає також, що

музичний розвиток в українських догматиках відбувається на мікрорівні мелодичної фрази, натомість у болгарському — на масштабнішому відрізку (період). Проведений аналіз свідчить про ймовірне синхронне співіснування двох різних художніх стилів (болгарського та українського) в українських рукописних збірниках XVI– XVII ст. [95, с. 21].

Досконалий музично-поетичний зміст догматиків привернув увагу багатьох композиторів. Гармонізуючи ірмолойні зразки, композитори у різний спосіб збагачували цикл новим колоритом. Як уже згадувалося, О. Кошиць гармонізував богородичні догматики у києво-печерській традиції, залишаючи у верхньому голосі незміну мелодію. До жанру зверталися також російські композитори Олександр Кастальський, Павло Чесноков. Сьогодні осмогласний цикл богородичних-догматиків не втрачає своєї актуальності.

Сучасний український композитор Віктор Степурко, основний доробок якого складають хорові духовні твори: цикл псалмоспівів «Дякуйте Господу», «Господня земля», «Блажен муж», «Царює Господь», хорова картина «Притча со-Творіння», картина-містерія «Свят-Вечір», обробки різдвяного циклу та інші, увінчав свою працю монументальним твором, написаним на основі осмогласного циклу богородичних-догматиків XVII ст. В. Степурко також залишає незмінною мелодичну лінію піснеспівів, проте оркестровий супровід та багатоголоса фактура твору, в яких поєднуються давні мелодії з сучасною музичною лексикою, творять монументальну, високомистецьку композицію. Щодо обробок богородичних догматиків О. Кошиця, В. Степурко вбачає проблему в тому, що композитор був вихований на стилістиці XIX ст., і вважає недоцільним використання гармоній у циклі: «Я у своїх *Богородичних догматах* орієнтувався на принцип музики Баха, *cantus firmus* і поліфонічну фактуру. Та хотів повернутися до нашого старовинного знаменного принципу, коли був демественний спів, у якому є «ведучий» співак, який веде мелодію, й «імпровізатори», які на тлі цієї мелодії привносять свої емоції, розуміння,

фантазію. Мені здається, це ближче до ідеї тих наспівів. Коли до них додається романтична гармонія або класична, XVII–XIX ст.» [110].

Розглянемо драматургію всієї вечірні на прикладі шостого гласу (як одного з найбільш вживаних на празники святих [58]), вибравши зразки з Перемишльського ірмологіону XVII ст., у якому збереглися незмінні (розглянуті у розділі 2) та змінні основні частини (розглянуті у розділі 3). Отже, виберемо уривки зі згаданих піснеспівів у такому порядку «Псалом 103», «Блажен муж», «Господи воззвах» (шостий глас) , «Догматик» (шостий глас), «Прокімен» глас 6, «Світе тихий», «Нині отпущаєши».

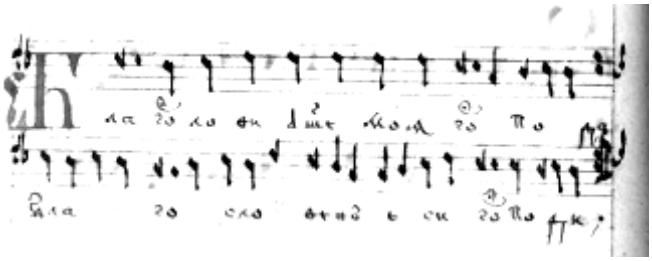



Рис. 3.34. Псалом 103 з Перемишльського ірмологіону XVII ст.

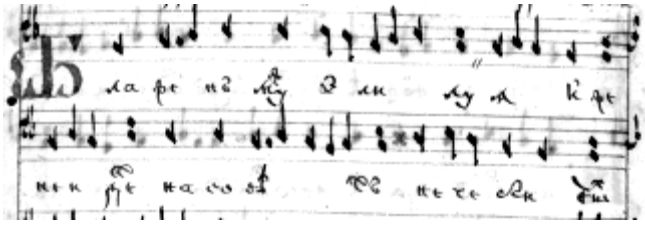


Рис. 3.35. Блажен муж з Перемишльського ірмологіону

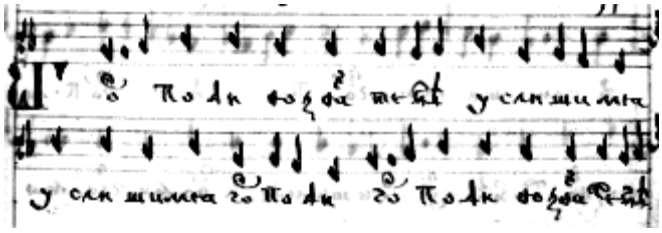


Рис. 3.36. Господи воззвах, глас 6, з Перемишльського ірмологіону

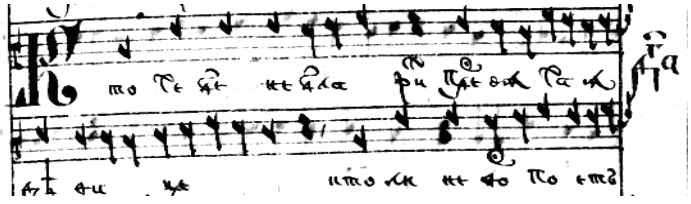


Рис. 3.37. Догматик, глас 6, з Перемишльського ірмологіону

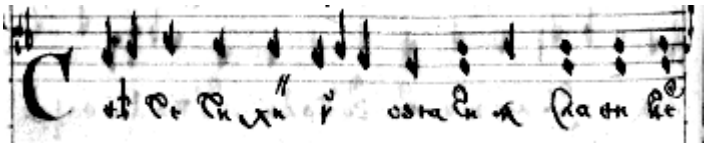


Рис. 3.38. «Світе тихий» , з Перемишльського ірмологіону

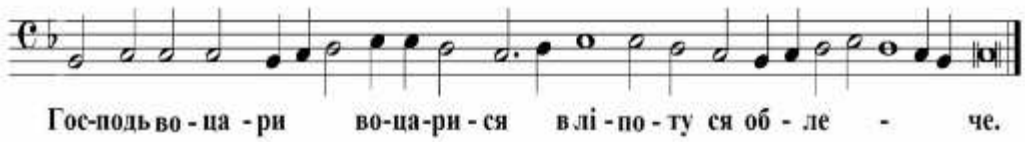



Рис. 3.39. Прокимен «Господь воцарися»з Перемишльського ірмологіону

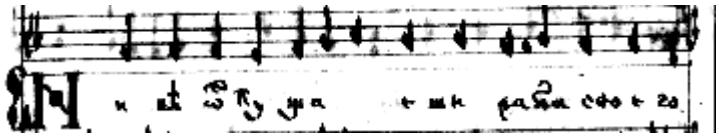


Рис. 3.39. «Нині отпущаєши» з Перемишльського ірмологіону

Діапазон кожного з піснеспівів сягає кварти-сексти. Кожен піснеспів записаний у ключі С (тобто до) з бемолем, окрім догматику, який знаходиться в іншому розділі перемишльського рукопису. Варто додати, що «Господи воззвах» у цьому рукописі записано двічі: вперше на початку рукопису в циклі піснеспівів вечірні (аркуші 20-25), друге — у розділі октоїха, де розписані жанри стихир, догматиків та богородичних, тропарів та сідальних, антифонів та ірмосів за гласами (від аркушу 97). Вдруге «Господи воззвах» шостого гласу хоч і зберігає розміщення півтонів у тетрахорді та мелодичну подібність та, містить певні зміни. Пунктирний ритм змінюється поступовим рухом тривалостей, низхідні закінчення першого варіанту змінюються характерною розспіваністю мелодичної вершини *e–f–g*, що готує мелодію догматику, яка почитається квінтовим стрибком на тон *e* (див. рисунок 3.37).

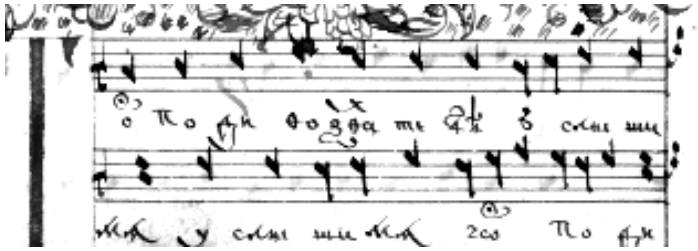


Рис.3.40. «Господи воззвах» з Перемишльського ірмологіону (арк. 127)

Очевидно цей напів виконувався на празничній вечірні. В першому «Господи воззвах» основою є поспівка *a–b–c* та *a–g–f* з квінтовим стрибком між стишками, у другому **—** *d–e–f* та *e–d–c*.

«Псалом 103» у Перемишльському рукописі починається з мелодичної вершини і роспівується нижня кварта *g–a–b–c* з опорним тоном *c*. Мелодичних рух «Блажен муж» починається поступовим ходом догори *f–g–a–b* з опорними тонами *a, g*. «Господи воззвах» шостого гласу мелодичний хід видозмінюється вгору-вниз *a–b–c* і *a–g–f* розкриваючи різні ладово-інтонаційні особливості. «Світе тихий» має подібний початок з «Блажен муж», тільки опорними тонами є *g* і *b*. Подібний мелодичний хвилеподібний рух відображено у «Нині отпущаєши», знову зі зміною опорного тону на *f*. Ритміка у всіх піснеспівах **—** речитатичного характеру з пожвавленням у каденціях та наприкінці піснеспівів, де розспівується «Алилуя»:

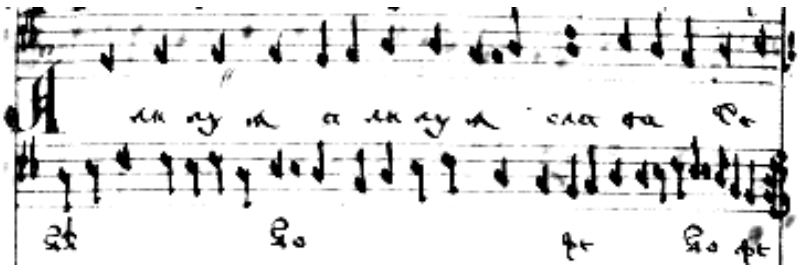


Рис.3.41. Алилуя з Перемишльського ірмологіону

Незважаючи на мелодичну подібність кожен піснеспів має своє інтонаційне забарвлення, що прикращається ритмікою, урізноманітнюючи акцентування тих чи інших тонів, характерних поспівок, утворюючи формули:

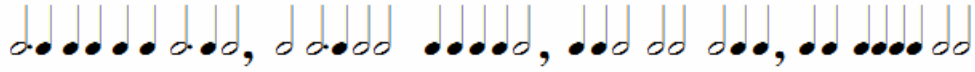


Рис. 3.42. Ритмічні формули з піснеспівів Вечірні

На ці формули накладаються різні мелодико-інтонаційні поспівки. Урізноманітнюється рух і завдяки чвертці з крапкою, синкопам, як про це писалося у розділах з конкретним аналізом кожного піснеспіву. Це свідчить про важливість донесення слова гимнів, з мелодичним акцентом на догматик, в якому широкий діапазон, початковий хід на квінту *a–e*, структурованість форми — мелодичне повторення на початку перших двох стишків з паралелізмом у тексті, кадансування, оспівування важливих слів та ладово-інтонаційні ходи вгору-вниз створюють музичну структуру «запитання-відповідь», що проявляється і в середині піснеспіву і в чергуванні кадансів (див. Додаток **В.26**). У першому піснеспіві «Псалмі 103» переважають висхідні завершення стишків *a–b–a–c* та *d–c–b–c* із «сильним» закінченням на довгій тривалося; для «Блажен муж» характерні чергування «слабких закінчень» *довга–коротка-коротка* тривалості та інтонацією *g–a–g* та «сильних» в кінці стишків з висхідною інтонацією g–*f–g–a* та низхідною *b–a–g*. У «Світе тихий» ці каданси повторюються *g–a–g* з різними ритмічними закінченнями, що залежить від тексту. Секундова інтонація цього кадансу є основою серединних закінчень фраз і у «Нині отпускаєши». Побідність зворотів у початковому мелодичному русі «Псалма 103» та «Нині отпускаєш» створює аркоподібність у початку та завершенні цілої співаної вечірні. Характерна пунктирність є особливістю згаданого рукопису. Інтонаційний зв’язок між частинами вечірні проявляється і в загальному мелодичному русі та кадансуванні. Загальний характер піснеспівів витриманий в одному характері, що очевидно урізноманітнювалося різними стихирами та тропарями.

Таким чином розкриваються мелодико-ритмічні особливості кожного піснеспіву та вечірні як циклу в цілому, яка у Перемишльському ірмологіоні XVII ст. містить вказівку «київська».

Об'ємний спектр та стильове різноманіття ірмолойних піснеспівів вечірні, зокрема присутність в ній яскравого циклу догматиків, засвідчує колоритну й жанрово багату драматургію цього богослужіння. Поруч з псалмами, гимнами, стихирами та тропарями найяскравішою, кульмінаційною частиною вечірні є богородичні-догматики, які не лише поглиблюють зміст служби, але й збагачують естетично. Догматики наповнюють її змістовною поетико-богословською та мелодико-інтонаційною виразовістю. Тож не дивно, що так чисельно представлений в українських ірмолоях репертуар богородичних-догматиків став предметом зацікавлення багатьох науковців та мистців, знайшов своє відображення у композиторських творах й зазвучав у концертних залах України.

Переконуємося, що монодійний репертуар ірмолоїв, зокрема незмінні та осмогласні частини вечірнього богослужіння творять досконалу музично-поетичну драматургію.

У третьому розділі нашої праці розглянуто репертуар богородичних догматиків, стихирних запівів на Господи воззвах та прокименів, що суттєво збагачують вечірню. Ці піснеспіви належать до осмогласної системи та відрізняються півчими характеристиками: стихирні запіви «Господи воззвах» вирізняються стриманою мелодикою, що, ймовірно, пов'язано з їх функцією, як подобних, а догматики, які є самогласними навпаки — мають розлоге і багате мелодичне наповнення. Ймовірно, з цієї причини догматики постійно присутні у збірниках, тоді як стихирні запіви знаходимо рідше. Змінні частини, як основа літургійної драматургії обряду, заповнюють богослужбове дійство емоційно-насиченими, високо-поетичними та мелодично-розвиненими жанрами та стилями розспівування, що цілісно творить досконалу архітектоніку вечірнього богослужіння.

Висновки до розділу 3

У розділі представлено окремі жанри вечірні, які підпорядковуються гласовій організації. До аналітичних спостережень залучено такі вибрані жанри октоїха, як стихири на «Господи воззвах», повсякденні та великі прокимени, виокремлено осмогласний цикл догматиків-богородичних, які є досконалим зразком мелодичного багатства української сакральної монодії.

Стихири на «Господи воззвах» у контексті основних засад осмогласся розглядається цикл, який за своїм змістом уже на початку служби показує пов'язаність християнського обряду із Старим Завітом. Під назвою «Господи воззвах» у літургійних приписах є чотири псалми: «Господи воззвах» (сто сороковий), «Гласом моїм ко Господу воззвах» (сто сорок перший «Із глубини воззвах к Тебі, Господи» (сто двадцять дев'ятий) та «Хваліте Господа всі язици» (сто шістнадцятий). Відповідно, постає цілісна композиція, побудована на основі чергування старозавітних парафраз і новозавітних стихир (τα στιχηρά).

Формотворчі особливості циклу стихир на «Господи воззвах» базуються на основі узгодження мелодичних поспівок із чітко структурованим поетичним текстом, що дає змогу визначити принцип конструювання загальної драматургії. У циклі помітно виділяється шостий глас, мелодика якого лаконічна, в ній переважає силабічність і метрична щільність із переважанням половинних нот. Цілісності осмогласному циклу стихир на «Господи воззвах» надають найбільш споріднені між собою піснеспіви четвертого, п'ятого і восьмого гласів. Внутрішня структура циклу побудована на зіставленні певних контрастних елементів, викликаних літургійними акцентами тексту. Відповідно, силабічність змінюється розспівністю. В такий спосіб мелодика надає поетичному тексту і загальній композиції логічної форми та змістовності.

Прокимени повсякденної вечірні є мелодично найпростішою групою, з характерним силабічним викладом, дещо прикрашеним синкопованими

закінченнями, з інтонаційною спорідненістю поспівок і ритмічною сталістю в межах цілого циклу. Проте слід відзначити вагоме значення поетичного тексту, богословський зміст якого максимально прочитується саме в такому струнку, речитативному обрамленні.

Догматики-богородичні передають дві важливі християнські догми, а саме: воплочення Христа від Пресвятої Марії, яка, ставши Матір'ю, зостається Дівою; а також про незмінність і нероздільність поєднання в новонародженому Христі двох природ — Божої і людської. Про літургійну значимість догматиків писав М. Скабаланович, детальне тлумачення текстів виклав у своїй праці о. С. Борзецовський, про окремі обрядові моменти під час виконання догматиків читаємо у протоієрея о. О. Меня, а також в о. І. Дольницького. проф. К. Ганніка.

Про музичні особливості й поетичну красу догматиків-богородичних пишуть Д. Разумовський, М. Успенський, О. Кошиць, П. Маценко, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Г. Алексеєва, Н. Сиротинська, О. Шевчук, О. Путятицька, О. Прилепа та ін. Дослідники виявляють особливості ладової, ритмічної, структурної організації, підкреслють поетику та богословію вербальної і музичної складових, досконалу драматургію циклу.

На прикладі розгортання піснеспівів вечірні спостерігаємо міжінтонаційні зв'язки між частинами, основний принцип розгортання мелодичного матеріалу, чітка комбінація поспівок, ритмічні моделі, варіантність поспівок — все це свідчить про музичне структурування та довершеність драматургії Вечірні у цілій композиції та кожному піснеспіві зокрема. Всі ці складові вплітаються у розмаїтість жанрів, поетичність образів та літургійного тексту, речитативне та мелізматичне розспівування, силабічність типу викладу з ритмічною подібністю між піснеспівами, кадансовими зворотами, ладовою перемінністю, текстовими паралелізмами та їх мелодичним прочитанням.

Очевидно, повсякденна і празнична вечірні мали різне мелодико-інтонаційне наповнення, що залежало від використання тих чи інших напівів, стилів розспівування, стихир, прокіменів. Празнична чи воскресна вечірні вирізнялися такими жанрами як «Блажен муж», прокименом, стихирами та догматиками. У репертуарі українських ірмологіонів «Блажен муж» і догматики-богородичні займають важливе місце. Зокрема догматиками відкривається кожен із восьми гласових розділів; піснеспіви відзначені особливою оздобою, орнаментованими початковими літерами. В окремих пам’ятках виявляємо редакції київського і болгарського напівів, що також вирізняє цей жанр серед інших. Особливе зацікавлення жанром догматиків як літургістами, музикологами і композиторами підкреслює важливу функцію цього жанру в християнському обряді, а також його богословську і поетико-мелодичну досконалість.

ВИСНОВКИ

Науковий пошук був зумовлений потребою віднайти нові шляхи осмислення піснеспівів вечірні, які представляють давню українську літургійну практику в богословському і мистецькому контекстах. Це дає змогу глибоко оцінити зміст вечірньої служби та, відповідно, закцентувати на необхідності її повернення в українські храми. У цьому напрямку проведено комплекс літургійно-богословських та аналітичних спостережень, спрямованих на різнобічний і цілісний аналіз основного репертуару вечірні, зафіксованого в українських нотолінійних ірмологіонах. Об'ємний спектр і стильове різноманіття ірмолойного репертуару піснеспівів вечірні, зокрема, присутність у ній яскравого циклу догматиків-богородичних засвідчило колоритну й жанрово багату драматургію цього богослужіння. Переконуємося, що монодійний репертуар ірмолоїв, зокрема незмінні й осмогласні частини вечірні, творить досконалу музично-поетичну драматургію служби, сповнену глибокого змісту.

На цій основі результати дисертаційного дослідження можна представити у послідовних пунктах, які порушують різні аспекти богословської та мистецької проблематики піснеспівів вечірні.

1. Запропоновано цілісний погляд на історію, символіку та структуру вечірні візантійського обряду в аспекті її формування, розвитку й адаптації на українських землях. Детальне дослідження цих процесів свідчить про глибоке осмислення цього богослужіння, а завдяки збереженим пам'яткам і дослідженням літургістів вдалося виявити пов'язаність між ранньохристиянською і подальшими практиками монаших та катедральних богослужінь. У цьому контексті розглянуто також репертуар вечірні Української церкви за пам'ятками Києворуської і ранньомодерної доби: уставами, богослужбовими книгами, нотованими збірниками. На цій основі

зміст вечірні набуває значення важливої ланки у відображенні есхатології християнського часу, заглибленого в таїнство сотворення світу, про що співається у Псалмі 103 вже на початку служби. У повному добовому колі вечірня – утреня – часи – Літургія відображається містерія зустрічі з Господом, передчуття майбутнього пришестя Месії. В цьому контексті функція Вечірні полягає у переданні таїнства земного народження Христа, що є свідченням виконання Господньої обітниці на шляху спасіння всього людства.

2. Дослідження піснеспівів вечірні виявило їх жанрово-стильове різноманіття, а також присутність в літургійних книгах Княжої доби і ранньомодерного часу. Фіксація цього репертуару в рукописах XII ст. пов’язана з жанровою приналежністю, оскільки тексти впорядковувалися за жанровим принципом: стихири, насамперед, зберігались у стихирарях, а також і в циклічних книгах: октоїхах, мінеях, тріодях та часословах. Ключем до визначення послідовності виконання вечірніх молитов і співів був Типікон XII ст. Надалі репертуар вечірні було виявлено та класифіковано за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI–XVIII ст., а для цілісного аналізу відібрано нступні жанри: «Предначинательний» псалом 103, вибрані стишки першої катизми «Блажен муж», гимн «Світе тихий», молитва «Сподоби Господи», пісня Симеона Богоприємця «Нині отпущаєши», осмогласний цикл стихир на «Господи воззвах», цикл великих та повсякденних прокименів. Докладний аналіз цих піснеспівів дозволив глибше виявити структурні риси вечірні з позиції взаємодії богословського змісту і музично-поетичної композиції, що сукупно творить досконалу форму піснеспівів. Такий зв’язок увиразнює глибокий зміст вечірнього богослужіння, виокремлюючи вечірню як одне з центральних богослужінь добового літургійного кола.

3. Вперше здійснена класифікація піснеспівів вечірні за українськими нотолінійними ірмологіонами дозволяє цілісно осмислити структуру

вечірнього богослужіння у практиці українського богослужбового співу ранньомодерної доби та виявити певну жанрову диференціацію, пов'язану з репертуаром змінних і незмінних циклів. Відзначено, що одні піснеспіви фіксуються в рукописах часто, інші – зрідка. За кількістю позицій вибрані стишки першої катизми «Блажен муж» зустрічаються найчастіше, тоді як інші незмінні частини («Предначинательний» псалом, «Світе тихий», «Сподоби Господи», «Нині відпускаєш») фіксуються зрідка, що можна пояснити щоденним виконанням і усною практикою. Стосовно молитви «Сподоби Господи», то цей піснеспів зустрічаємо лише в одному з відомих нам ірмологіонів. Важливо, що повний уклад незмінного репертуару вечірні виявляє глибокий змістовний каркас служби, в якому послідовно розкриваються різні аспекти спілкування людини з Господом: у «Предначинательному» псалмі розкривається містерія сотворення світу, у псалмі «Блажен муж» змальовується образ довершеної людини, у гимні «Світе тихий» відображено прихід Господа на землю, у «Сподоби Господи» - молитовне звернення людини до Бога, а заключний піснеспів «Нині відпускаєш» символізує здійснення Господньої обітниці спасіння. А поруч катизми, єктенії, осмогласні жанри стихир на «Господи воззвах», стихири на стиховні та завершальні тропарі довершують драматургію вечірнього богослужіння, відтіняючи знаковість її незмінних частин.

4. Виокремлено та проаналізовано репертуар вечірні згідно з класифікацією за змінними (осмогласними) і незмінними літургійними циклами, які займають важливе місце серед численного й різноманітного ірмолойного репертуару. В процесі аналізу виокремилися вибрані частини, на які припадали основні богословські акценти. Також виявлено наявність чіткого розмежування повсякденного, воскресного і святкового богослужінь. На цій основі спостерігається виразна ієрархія жанрів – від найлаконічнішого, побудованого на одному стишку псалма (прокимен) до високомистецького жанру догматиків-богородичних. До цього списку

входять також інші монодійні жанри, які демонструють важливу рису української літургійної практики – існування єдиного півчого стилю, підтвердженого репертуаром ірмолоїв різної локалізації та різного періоду створення.

5. Проведено цілісний богословський і музично-поетичний аналіз вибраних піснеспівів вечірні. На цій основі виявлено досконалу форму піснеспівів, тісно пов’язану з відображенням богословського змісту. Виявлено загальні принципи мелодичного розвитку, визначеного поспівковою варіантністю, принципом повторності та ладовою перемінністю, що притаманне монодійному мелосу. Важливим елементом форми є кадансові побудови, що творять різні типи контрастного мелодичного розмаїття, побудованого на застосуванні ритмічного дроблення, синкопованого ритму або мелізматики. Мелодика піснеспівів вечірні виявляє також різні форми розгортання матеріалу: від силабічної речитативності до гнучкої мелізматики викладу, завдяки якій мелодична канва монодійних піснеспівів демонструє гнучкість і місткість змістовних пластів.

Тож у процесі загального дослідницького пошуку на основі комплексного аналізу виявляємо цілісність літургійної і музично-поетичної складової піснеспівів вечірні, що дає змогу розглядати сакральну монодію в контексті її мистецької значимості. Це дозволяє визначити подальший вектор у дослідженні різних жанрів і форм церковної музики і підтверджує існуючу потребу українського суспільства у відновленні давніх півчих традицій літургійного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аввакумов Ю. Чи є літургія «синтезом мистецтв»? «Обряд», «ритуал», «культ» у богословських та культурно–антропологічних дискусіях XX ст. / Юрій Аввакумов // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 4. – Львів, 2008. – С. 31 – 40.
2. Аверинцев С. У истоков поэтической образности византийского искусства / С. Аверинцев // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. – Москва : Наука 1977. – С. 421 – 454.
3. Александрійський кодекс: URL: http://www.csntm.org/Manuscripts/ManuscriptViewPage.aspx?id=203 [АлКод]
4. Алексеев А. А. Византийско-славянский профитологий (формирование состава) / А. Алексеев // ТОДРЛ. – Т. 56. – 2004. – С. 46-77
5. Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного роспева / Галина Алексеева. – Владивосток: Изд–во Дальневосточного университета, 1983. – 172 с.
6. Антонович М. Musica Sacra. Збірник статей з історії української церковної музики / Мирослав Антонович / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів 1997. – 261 с. [Ант Mus]
7. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. Musica sacra. – Львів, 1997. – С. 21–38.
8. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви // М. Антонович. Musica sacra. – Львів, 1997. – С. 71–78.
9. Антонович М. Літургійна музика візантійсько–слов'янського обряду / Мирослав Антонович // Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства , 1997. – С. 14–21.
10. Антонович М. Церковний спів старокиївської доби / Мирослав Антонович // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. –Ч. 7. – Львів : Видавництво УКУ , 2014. – С. 219–231.
11. Арранц М. Как молились Богу древние византийцы. Суточный круг богослужения по древним спискам византийского евхология / М. Арранц. – Ленинградская Духовная Академия 1979. – 275 с.

12. Арранц М. Молитвы и псалмопение по константинопольскому песненному последованию (ασματικη ακολουθια): Дополнение к диссертации «Как молились Богу древние византийцы» / М. Арранц. – Санкт–Петербург 1979. – Рим 1997.

13. Асафьев Б. Музикальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград, 1971. – 376 с.

14. Атанасій Олександрійський. De virginstate. 8, 34, 6 // Migne, Patrologia Graeca 28. 252–281. URL: http://patristica.net/graeca/#t028

15. Бажанський П. Історія руского церковного пінія / Порфирій Бажанський. – Львів , 1890. – 146 с.

16. Бокшай І. Церковноє просто пініє соженноє на нотах / Іоан Бокшай / сост. І. Малинич. – Lisle : Illinois 1950.

17. Борзецовский С. Объяснение догматиков восьми гласов / С. Борцезовский. –Москва : Типографія Мартынова , 1879. – 102 с.

18. Бражников М. Древнерусская теория музыки / Максим Бражников. – Ленинград : Музыка , 1972. – 424 с.

19. Бражников М. Русская певческая палеография / Максим Бражников. – Санкт–Петербург: АНТТ–Принт, 2002. – 296 с.

20. Бредшоу П. Щоденні молитви християн у І столітті / П. Бредшоу // «Світло єси, Христе»: Богослужіння добового кола. Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів 2012. – С. 21–57.

21. Василик В. В. Происхождение канона (Богословие, история, поэтика) / В. Василик – Санкт–Петербург : Изд–во СПб. ун–та, 2006. – 306 с.

22. Василишин И. Типик о. Исидора Дольницкого и его источники / И. Василишин. // Excepta ex Dissertatione ad Doctoratum. PIO Facultas Scientiarum Ecclesiasticorum Orientalium. – Roma 2006. – С. 104–162.

23. Василій Великий. Морально–аскетичні твори. [Джерела християнського Сходу]. – Львів : Свічадо, 2007.

24. Верещагин Е. Церковнославянская книжность на Руси / Е. Верещагин. – Москва : Индрик, 2001. – 364 с.

25. Владышевская Т. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Т. Владишевская // Византия и Русь: Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой 1937–1981. – Москва : Наука 1989. – С. 145–159.

26. Владышевская Т. Искусство древней Руси / В. Владишевская. – Москва : Искусство, 1993. – 255 с.

27. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви / І. Власорвський. – Т.4. Кн. 2. – Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату , 1998. – Т.4. Кн. 2. – 416 с.

28. Вознесенский И. Церковное пение юго–западной Руси / Иван Вознесенский. –Кострома, 1898. – 63 с.

29. Вознесенский И. О церковном пении Православной Греко–Российской Церкви: Большой и малый знаменный роспев. / Иван Вознесенский. – Рига, 1890.

30. Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви / Иван Гарднер. – Том 1. – Нью–Йорк: Типография преп. Йова Почаевского, 1978. – 498 с.

31. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального / Ніна Герасимова-Персидська // Православна монодія, її богословська, літургічна та естетична сутність: Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. – Київ: друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. – С. 13–21.

32. Герасимова-Персидська Н. Музика як літопис України / Ніна Герасимова-Персидська // Третій конгрес україністів: Філософія, історія культури, освіта. – Харків, 1996. – С. 210–221.

33. Герцман Е. Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Ленинград, 1988. – 256 с.

34. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. Герцман. – Москва : Музыка 1996. – 304 с.

35. Гласопіснець. Напівник церковний по образу общайшему пінія Галицко-Руских церквей, во виді покращенні состави и знаменьми Ірмологійними заосмотри Ісидоръ Дольницкій учитель священних обрядов і пінія Церковнаго в Бурсі Ставропигійскій і духовник Сіменища Львовско-Русскаго. – Львов Із типографії Савропигійскаго Інститута под управленім Іоана Пухира 1894. – 287 с.

36. Головацький Р. Пояснення богослужінь. Вечірня, повечір'я, північня, утреня, часи / Р. Головацький. – Львів 2007. – С. 6–106.

37. Горський В. Образ святості в давньоукраїнській культурі (на ґрунті аналізу «Києво-Печерського Патерика») / В. Горський // Українське барокко. Матеріали І конгресу МАУ. – Київ, 1993. – С. 65–71.

38. Гофман І. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі : Дис. ... канд. мист. : за спеціальністю 17.00.03 / Ірина Гофман. – Львів : 2013.

39. Григорій Ниський. Послання про життя святої Макрини // Sources Chrétiennes 25, 178 / пер. С. Фединяк. – Ню Йорк 1969. [Григ 25:178.]

40. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – Київ, 1922. – 288 с.

41. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – Москва : Языки славянской культуры , 2002. – 432 с.

42. Дмитриевский А. А. Древнейшие патриаршие Типиконы – Святогробский Иерусалимский и Великой Константинопольской Церкви / А. Дмитриевский. – Киев, 1907. – 350 с.

43. Догматики вісьмох гласів з рукопису кінця XVI століття / Ред. Ю. Ясіновський, К. Ганнік // Антологія української церковної монодії. – Львів, 2002. – Вип. 1. – 20 с.

44. Дольницкий И. Типикъ Церкве руско–католической / И. Дольницкий. – Львовъ 1899. – 592 с.

45. Драганчук В. Звичаєва традиція і рівні її відображення в музиці / В. Драганчук // Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. – Вип. 18. – Львів : Сполом, 2008. – С. 11–17.

46. Евхологий Барберини гр. 336 / вид., передм. і прим. Е. Велковская, С. Паренти; пер. з іт. С. Голованов; ред. рос. пер. Е. Велковская, М. Живова. – Омск 2011. – 37 с.

47. Епіфаній з Саламіни // Ancoratus: The Fathers of the Church. – Catholic University of America Press 2014. – 288 p.

48. Ефименко А. Целостность в современных рецепциях старинной монодии / А. Ефименко // Питання організації художньої цілосності музичного твору: Збірка статей. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 51. – Київ, 2005. – С. 101–107.

49. Євсевій Кесарійський. Коментар на псалом 64 // Migne, Patrologia Graeca 23. 630. URL: http://patristica.net/graeca/#t023 [Євс 23:630]

50. Йоан Золотоустий. Коментар до Псалма 140 // Migne, Patrologia Graeca 55. 427. URL: http://patristica.net/graeca/#t055 [ЙоанЗл 55:427]

51. Иоанн Кассиан Римлянин. Писания. Москва : АСТ, Минск: Харвест 2000. 799 с. URL : http://krotov.info/spravki/1_history_bio/05_bio/0435kass.html [Иоан Кас]

52. Йосиф Флавий. Юдейськая старовина 4, 8, 13 // Иосиф Флавий. Иудейские древности / пер. Г. Г. Генкель. – ТТ. 1–2. – Санкт-Петербург 1900.

53. Іванишин В. Українська церква і процес національного відродження / В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 1990. – 94 с.

54. Ісаєвич Я. Українське книговидання: Витоки. Розвиток. Проблеми / Я. Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства, 2002. – 520 с.

55. Ісіченко І., архиєп. Історія Христової Церкви в Україні / І. Ісіченко. – Харків : Акта, 2008. – 446 с.

56. Каплун Т. Образ Богородицы в православной певческой и иконописной традиции (на примере песнопения «О тебе радуется») / Татьяна Каплун // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : Луган. держ. ін-т культури і мистецтв : [зб. наук. праць / за заг. ред. В. Л. Філіппова]. – Вип. 23. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. – С. 64–74.

57. Катрій Ю. (ЧСВВ). Пізнай свій обряд / Ю. Катрій. – Австрія, 1993. – 112 с.

58. Качмар М. І. Сучасний науково-аналітичний інструментарій у дослідженнях піснеспівів сакральної монодії / М. Качмар // Καλοφωνία : Збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Видавництво УКУ, 2014. – Ч. 7. – С. 133–145.

59. Квінлан Е., Рудейко В. Світло єси, Христе: Богослужіння добового кола: Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів 2012. – 311 с.

60. Києво-печерський патерик / [вступна стаття і примітки : Дмитро Абрамович] ; післямова : В. І. Крекотень. – Київ : Час, 1991. – 278 с.

61. Киприан (Керн), архим. Литургика. Гимнография и эортология. – Москва : Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. – 150 с.

62. Клокун О. Церковна музика України у світлі провідних теологічних, філософських та наукових ідей / О. Клокун // Музична творчість в історичному просторі. Науковий вісник. – Вип. 13. – Київ 2008. – С. 59–83.

63. Корній Л. Проблема стильового нашарування в українській музиці кінця XVI—XVII ст. // Часопис Національної муз. академії України ім. П.І. Чайковського. Науковий журнал. — 2009. — №1 (2). — С. 40–45.

64. Кривко Р. Н. Синайско–славянские гимнографические параллели / Р. Кривко // Вестник ПСТГУ III: Филология. – Москва 2008. – Вып. 1. – С. 56–102.

65. Крип'якевич П. Артистична форма 118 псалма / Петро Крип'якевич // Καλοφωνία : Збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : ЛБА, 2002. – С. 283–297.

66. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографію Грецької Церкви / Петро Крип'якевич // Καλοφωνία : Збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 5. – Львів, вид–во УКУ 2010. – С. 114–165.

67. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик // Праці Греко–Католицької Богословської Академії у Львові. – Т. 19. – Львів, 1995. – 128 с.

68. Кунцлер М. Літургія Церкви / М. Кунцлер. – Львів : «Свічадо», 2001. – 614 с.

69. Лазарь, иером. Реформа певческой нотации XVII в. / иером. Лазарь // Гимнология: Церковное пение в историко–литургическом контексте. – Вып. 3. – Москва : Прогресс–Традиция, 2003. – С. 272–294.

70. Лозовая И. О принципе формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческая культуры / Ирина Лозовая // Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сборник научных трудов. – Москва, 1982. – С. 3–21.

71. Лозовая И. Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — первой пол. XV / Ирина Лозовая // Гимнология: Материалы Международной конференции. – Вып. 1. – Москва: Композитор, 2000. – С. 217–240.

72. Мансветов И. Д. О песненном последовании (asmatikê akolouthia) / И. Мансветов // Прибавления к изданию творений Святых отцов в русском переводе за 1880 год. – Москва, 1880. – Ч. 26. Кн. 3. – С. 752–797. – Кн. 4. – 972–1028.

73. Мансветов И. Д. Церковный устав (Типик), его образование и судьба в Греческой и Русской Церкви / И. Мансветов. – Москва : Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа 1885. – 456 с.

74. Мартынов В. Конец времени композиторов. / В. Мартынов. – Москва: Русский путь, 2002. –168 с.

75. Матеос Х. Витоки часослова / Х. Матеос // «Світло єси, Христе»: Богослужіння добового кола. Антологія досліджень / упор. Е. Квінлан, В. Рудейко. –Львів 2012. – С. 59–70.

76. Маценко П. Конспект історії української церковної музики / П. Маценко. – Вінніпег: Видання Колегії Св. Андрея, 1973. – 103 с.

77. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву / П. Маценко // Ювілейний збірник УВАН. – Вінніпег, 1976. – С. 325–357.

78. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. – Вінніпеґ: Видання М.Т.Б. – Роблин, 1968. – 151 с.

79. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаєвському ірмолоєві 1775 р. / П. Маценко // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. – Торонто, 1992. – С. 127–238.

80. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні / Ю. Медведик // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 4. – Львів: Вид–тво ЛБА, 2002. – С. 133–140.

81. Мень А. Таинство, слово и образ. Богослужение Восточной Церкви / А. Мень. – Bruxelles, 1980. – 288 с. [МеньТаин]

82. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России / В. Металлов. – Москва : Печатная А. Снегиревой, 1915. – 256 с.

83. Мурьянов М. Ф. Гимнография Киевской Руси / М. Мурьянов. – Москва : Наука, 2003. – 454 с.

84. Напівник церковний по образу пінія Галицко-Руских церквей. Состави і знаменьми нотними заосмотри Ігнатій Полотнюк управитель кафедрального хора і учитель пінія церковнагов Станіславові. – Перемишль. Із типографіи Н. Джулиньського под. управленім І. Лазора 1902 р.

85. Настольная книга священнослужителя. – Москва : Издат. отдел Московского Патриархата 1992. – Т. 1. – 704 с.

86. Никольский К. Пособие къ изучению Устава Богослужения Православной Церкви / К. Никольський. – Киев 2005. – 878 с.

87. Овсійчук В. Проблеми духовності у мистецтві / В. Овсійчук // Українське сакральне мистецтво. – Львів : Свічадо, 1994. – С. 106–113.

88. Паломничество по Святым местам конца IV века / Изданное, переведенное и объясненное И. В. Помяловским // Православный палестинский сборник. –Вып. 20. – Санкт-Петербург, 1889. – С. 1–312.

89. Пархоменко Н. Догмати Олександра Кошиця – рефлексії митця і канонічна творчість / Н. Пархоменко // Українське музикознавство. Науково методичний збірник. – Вип. 29. – Київ 2000. – С. 64–72 ст.

90. Пентковский А. М. Константинопольский и Иерусалимский богослужебные уставы / А. Пентковский // Журнал Московской Патриархии. – 2001, №4. – С. 70–78.

91. Пономарёв А. В. Апостольское Предание / А. Пономарёв // Православная энциклопедия. – Москва: Церковно–научный центр «Православная энциклопедия», 2001. – Т. III. – С. 125–128.

92. Прийдіте поклонімось: Молитовник. – Рим 1991. – 460 с.

93. Прилепа О. Втілення положень християнської догматики в богородичних піснеспівах / О. Прилепа // Музична творчість в історичному просторі. Науковий вісник. – Вип. 73. – Київ 2008. – С. 113–121.

94. Прилепа О. Символіка фітних циклів в знаменних богородичних піснеспівах Октоїха / О. Прилепа // Старовинна музика: сучасний погляд. Науковий вісник. – Вип. 41. Кн. 2 –Київ 2006. – С. 128–135.

95. Путятицька О. Композиційні особливості жанру Догматиків болгарського та українського церковних наспівів XVII ст. (порівняльне дослідження) / О. Путятицька // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – Ч. 4 (16). – С. 16–23.

96. Разумовский Д. Теория и практика церковного пения / Д. Разумовский. – Москва, 1886. – 172 с.

97. Разумовський Д. Церковное пение в России. / Д. Разумовский. – Москва, 1867. – 362 с.

98. Рудейко В. Формування та значення окремих части Вечірні / В. Рудейко // Світло Єси, Христе: Богослужіння добового кола: Антологія досліджень / Упор. Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів : Вид-во УКУ 2012. – С. 117–150.

99. Рудейко В. Часослов за каноном лаври святого отця нашого Сави: Впровадження–Переклад–Коментарі. / В. Рудейко. – Львів 2016. – 240 с.

100. Серегина Н. Из истории русской гимнографии домонгольского периода / Н. Серегина // Музыкальная культура Средневековья: Теория, практика, традиция: Сборник научных трудов. – Ленинград 1988. – С. 62–77.

101. Серегина Н. О принципах формообразования в песнопениях знаменного роспева / Н. Серегина // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сборник статтей. – Ленинград : Музыка, 1979. – С. 173–181.

102. Симеон Солунский. Объяснение православных богослужений, обрядов и таинств / [ред. А. Худошина; ред. обр. по изд.: Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского (Санкт-Петербург, 1856). – Москва : Благословение, 2009. – 512 с.

103. Сиротинська Н. Вибрані осмогласні жанри української монодії / Наталія Сиротинська // Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів: 2004. – 192 с.

104. Сиротинська Н. О. Петро Крип'якевич як дослідник візантійської гимнографії / Наталія Сиротинська // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Т. 258. – Львів 2009. – С. 220–228.

105. Сиротинська Н. Перло Многоцінноє: музично–поетичний світ богородичної гимнографії. Монографія / Наталія Сиротинська. – Львів 2014. – 336 с.

106. Сиротинська Н. Піснеспіви сакральної монодії на перехресті лінгвістичних, музикознавчих та богословських студій / Наталія Сиротинська // Матеріали XV міжнародної наукової конференції «Історія релігій в Україні». – Львів 2006. – С. 122–130.

107. Сиротинська Н. Репертуар жанрів Октоїха в українській церковній монодії (на матеріалі комп'ютерної бази даних) / Наталія Сиротинська // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів 2004. – С. 204 –213.

108. Скабалланович М. Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческимъ введениемъ / М. Скабалланович. – Киев, 1910. – Вып. 1. 494 с.

109. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – Москва : «Музыка», 1973. – 468 с.

110. Слово просвіти: всеукраїнський культурологічний тижневик. / URL: http://slovoprosvity.org/2011/11/03/%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8-%D0%B2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0-

%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%B0/

111. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях / С. Смоленский // Памятники древней письменности и искусства CXLV. – Москва, 1901. – С. 1–120.

112. Сократ Схоластик. Церковная история. Книга V, глава 22. – Москва 1996. –URL: http://mstud.org/library/s/socrates/history5.htm

113. Степенні антифони вісьмох гласів з рукопису 1674 року // Антологія української церковної монодії / ред. : К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Львів : Видавництво УКУ. – Вип. 4. – Львів, 2005. – 36 с.

114. Тафт Р. Богослуження часослова на Сході та Заході / Р. Тафт. – Львів 2013. – 352 с.

115. Тесля Т. Гимн Світе тихий у записах нотолінійних ірмолоїв XVI – XVIII століть /Тетяна Тесля // Музичне мистецтво : зб. наук. статей. – Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 166–172.

116. Тесля Т. Гимн Сподоби Господи з ірмолоя Києво-печерської Лаври XVIII ст./ Тетяна Тесля // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Сер.: Студії музикознавчі. – Львів, 2013. – Вип. 30. – С. 96–102.

117. Тесля Т. Музична поетика 103 псалма в українській церковній монодії / Тетяна Тесля // Українська музика : науковий часопис. Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів, 2012. – Ч. 2. – С. 82–90.

118. Тесля Т. Цикл стихир на Господи воззвах в українських нотолінійних ірмологіонах / Тетяна Тесля // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Сер.: Молоде музикознавство. – Львів : 2008. – Вип. 20. – С. 107–113.

119. Терлецька Л. Кондак Діва днесь в українській монодійній інтерпретації XVII–XVIII ст. / Любов Терлецька // Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. – Львів: Сполом, 2008. – Вип. 20. – С. 139–150.

120. Типик Української Католицької Церкви / уклад. о. Ісидором Дольницьким, перекл. з церковнослов'янської. – Львів 2002. – 581 с. [Тип УКЦ]

121. Типікони–інтернет–сайт Українського Літургійного Центру. URL: http://www.liturgia.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=43&Itemid=134

122. Тончева Е. К проблеме "локального" в богослужебном песнопении на Балканах в поздневизантийсктй период (XIV–XV вв.) / Е. Тончева // Болгарское искусство и литература: Сб. ст. – Санкт–Петербург: Алетейя, 2003. – С. 17–38.

123. Тураев Б. Часослов Эфиопской Церкви. / Б. Тураев. – Санкт–Петербург, 1897. – 191 с.

124. Успенский Н. Д. Вечерня. Всенощное бдение. Литургия. Анафора: Статьи в 3–х томах / Н. Успенский. – Т. 1: Православная вечерня – историко–литургический очерк. – Москва : Изд. Совет Русской Православной Церкви 2004. – 220 с.

125. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – Москва : Советский композитор 1971. – 624 с.

126. Успенский Н. Д. Православная вечерня / Н. Успенский // Богословские Труды. – Санкт–Петербург, 1960. – С. 7–52.

127. Успенский Н. Чин всенощного бдения (Η ΑΓΡΙΠΝΙΑ) на православном востоке и в русской церкви / Н. Успенский // Богословские труды. – Ч. 18 (1978) – С. 5–117. – Ч.19 (1979). – С. 3–69.

128. Уханова Е. В. Особенности богослужения Русской церкви IX–XIV вв. / Е. Уханова // Вестник РГНФ. – Москва, 2000. – № 3. – С. 83–93.

129. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Ю. Холопов // Проблемы лада: Сборник статей. – Москва: Музыка, 1972. – С. 35–77.

130. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: Антологія / Олександра Цалай-Якименко. – Київ: Музична Україна, 2000. – 215 с.

131. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть) / Олександра Цалай-Якименко // Українське музикознавство: Збірник статей. – Київ, 1974. – Вип. 9. – С. 197–224.

132. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – Київ–Львів–Полтава: Друк НТШ, 2002. – 282 с.

133. Цалай-Якименко О. Музичні образи Богородиці в українському Ірмологіоні XVI–XVIII ст. / Олександра Цалай-Якименко // Богородиця і

українська культура: Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції 14–15 грудня 1995 р. – Львів, 1995. – С. 70–72.

134. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма / Олександра Цалай-Якименко // Праці Музикознавчої комісії НТШ. – Т. 226. – Львів: Записки НТШ, 1993. – С. 11–40.

135. Цалай-Якименко О. Стилістичні наверствування в українському Ірмолої / Олександра Цалай-Якименко // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 1. – Львів, 2002. – С. 46–58.

136. Цалай-Якименко О., Ясіновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога / О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський // Острозька давнина. – Львів, 1995. – Вип. 1. – С. 74–89.

137. Часослов. Київ 1616 рік [фотокопія].

138. Чернов В. Библейские песни / В. Чернов // Православная энциклопедия. – Том V. – С. 62–63.

139. Черногорцев С. Сравнительный анализ чинопоследования вечерни на основе трех ее редакций Ново-Иерусалимской Савваитской, Студийской и Песенного последований / С. Черногорцев. – Омск 2015. – 275 с.

140. Чинности и Рішеня руского провинціяльного Собора в Галичині, отбувшогося во Львові въ році 1891: Собор (1891). Матеріали. – Львів, 1896. – 272 с.

141. Шевчук О. До проблеми дослідження давньоруських богослужебно–літургічних жанрів / Олена Шевчук // Musicae ars et scientia. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського на честь 70–річчя Н.О. Герасимової-Персидської. – Вип. 6. – Київ, 1999. –С. 54 – 55.

142. Шевчук О. Псалми в українському православному монодичному співі XVII–XVIII ст. / Олена Шевчук // Музика і біблія: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ: Друкар, 1999. – С. 90–108.

143. Шиндин А. Б. Об изучении жанров древнерусского певческого искусства / А. Шиндин // Традиции музыкальной науки. – Ленинград, 1989. – С. 89–103 [Шинд]

144. Шмеман А. Введение в литургическое богословие / А. Шмеман. – Москва, 1996. – 247 с.

145. Шульц Г. Й. Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів / Г. Й. Шульц. – Львів, 2002. – 236 с.

146. Юсипів Н. Осмогласний цикл Бог Господь в українській сакральній монодії / Н. Юсипів // Молоде музикознавство: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Вип. 20. – Львів: Сполом, 2008. – С. 144–119.

147. Ясиновський Ю. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні / Юрій Ясиновський // Українське музикознавство. – Вип. 10. – Київ, 1975. – С. 128–137.

148. Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: Зміст, структура / Юрій Ясиновський // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – Т. 226. – Львів, 1993. – С. 41–56.

149. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно–палеографічне дослідження / Юрій Ясиновський. – Львів: «Місіонер», 1996. – 622 с.

150. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Юрій Ясіновський // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 3. – Львів 2003. – С. 76–83.

151. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних ірмолоїв / Юрій Ясіновський // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. Львів 2004. – С. 452–453.

152. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Юрій Ясіновський. – Львів 2011. – 468 с.

153. Ясіновський Ю. Із спостережень над текстами української церковної монодії / Юрій Ясіновський // Musica humana: Збірник статей кафедри музичної україністики. – Львів: Інститут українознавства, 2003. – С. 235–244.

154. Ясіновський Ю. Львівський ірмолой кінця XVI — початку XVII століття — найдавніша нотолінійна пам’ятка церковної монодії / Юрій Ясіновський // Καλοφωνια. – Ч. 1. – Львів : Вид–тво Львівської Богословської Академії, 2002. – С. 256–272.

155. Ясіновський Ю. Матеріяли до біографічного словника співців і музик давньої України: Переписувачі давніх ірмолоїв / Юрій Ясіновський // Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 3. – Львів, 2006. – С. 87–136.

156. Ясіновський Ю. Музична культура Галицько–Волинського князівства / Юрій Ясіновський // Musica Galiciana, V. Rzesów 2000, с. 11–22 (передрук з доповненнями: Музична культура Галицько–Волинського князівства // Галичина та Волинь у добу Середньовіччя. До 800–річчя з дня народження Данила Галицького. – Львів 2001. – С. 115–130.

157. Ясіновський Ю. Теоретичні питання музичної текстології на матеріалі сакральної монодії / Юрій Ясіновський // Музична україністика. Збірник на пошану проф. Алли Терещенко. – Вип. 2. – Київ–Івано–Франківськ, 2008. – С. 29–39.

158. Ясіновський Ю. Українське Барокко та європейський контекст / Юрій Ясіновський // Українська гимнографія в європейському контексті. – Київ : Наукова Думка 1991. – С. 219–224.

159. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі. / Юрій Ясіновський. / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики]. – Львів: В-во Львівської політехніки 2014. – 84 с. – [Історія української музики, вип. 22: дослідження]

160. Achelis H. Hippolytus im Kirchenrecht. Das Verwandtfchaftsverhält-nis der Canones Hippolyt der Ägyptifchen Kirchenordnung' der Constitutiones per Hippolytum u. des VIII. Buches der Apoftolifchen Konftitutionen geprüft (Ztfchr. f. Kirchengefch) / H. Achelis. – XV, 1, 1894. –S. 1–43.

161. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia / M. Antonowycz. – Bilthoven: A. B. Greyhton 1974. – 203 p.

162. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik: Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas // M. Antonowycz // Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freie Universität. – München 1990. – 374 S.

163. Apostolische Uberlieferung / Hrsg. G. Schollgen, W. Geerlings [= Fontes Christiani, 1]. «Traditio Apostolica». – Freiburg 1991. – 360 S.

164. Banker–Touliatos D. Medieval Women Composers in Byzantium and the West / D. Banker–Touliatos // Musica Antiqua. – Vol. VI. – Bydgoszcz, 1982. – P. 687–713.

165. Bradshaw P. The Search for the Origins of Christian Worship: Sources and Methods for the Study of Early Liturgy. – Oxford 1992. – 217 p.

166. Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments / ed. J. Thomas and A. C. Hero,

G. Constable. – Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C. 2000. – 439 p.

167. Codex Alexandrinus: MS. Brit. Mus. Royal 1 D, fol. 564v – 569. URL: http://www.csntm.org/Manuscript/View/GA_02

168. Constitution es Apostolorum. Synody i kolekcje praw, t. II; Cepія: Źródła myśli teologicznej, перекл. ks. Arkadiusz Baron, Henryk Pietras SJ. – Kraków : Wydawnictwo WAM 2007. – S. XIII – XV.

169. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhuderts / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Ред. і вст. ст. Юрія Ясіновського. – Köln, Weimar, Wien: Bölau, 2008. – 509 S.

170. Égérie. Journal de Voyage, traduit et édité par M. C. Diaz y Diaz // Sources Chrétiennes 296. – Paris 1982. – 400 p.

171. Gamurrini G. F. I Misteri e gl' Inni di S. Ilario vescovo di Poitiers ed una Peregrinazione ai luoghi santi nel quarto secolo, scoperti in un antichissimo codice / G. F. Gamurrini // Studi e documenti di storia e di diritto 5 (1884). – Roma : Tipografia della pace di F. Cuggiani, 1884. – S. 81–107.

172. Guillaumont A. Histoire des moines aux Kellia (Historia monachorum in Aegypto XX, 7) / A. Guillaumont // Orientalia Lovaniensia Periodica – 1977. – № 8. – P. 187–203.

173. Hanke G. M. OSB, Vesper und Orthros des Kathedralritus der Hagia Sophia zu Konstantinopel, Eine strukturanalytische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Psalmodie und der Formulare in den Euchologien 2 Bände : Diss. theol. Phil.-Theol. Hochschule Sankt Georgen / G. Hanke – Frankfurt am Main 2002.

174. Heinemann J. Prayer in the Talmud: Forms and Patterns / J. Heinemann // Studia Judaica. – Vol. 9. – Berlin: Walter de Gruyter 1977. – P. 123–138.

175. Hippolyte de Rome. La Tradition apostolique, d'après les anciennes versions. Introduction, traduction et note par B. Botte. – Paris: Éditions du Cerf, 1968. – 145 p.

176. Hoffman A. The Canonization of the Synagogue Service / A. Hoffman. – Notre Dame: University of Notre Dame Press 1979. – 245 p.

177. Janeras S. La partie vesperale de la Liturgie byzantine des Presanctifies / S. Jeneras // Orientalia Christiana Periodica. –1964. – Vol. 30. – S. 193–222.

178. Kachmar M. Musical Structure of Byzantine Monodic Church Chants: from Sign to Principle / M. Kachmar // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. – Heft 16. – Leipzig 2015. – S. 96–107.

179. Lingas A. Festal Cathedral Vespers in Late Byzanitum / A. Lingas // Orientalia Christiana Periodica. – 1997. – Vol. 63. – P. 421–448. [Ling]

180. Mateos J. La synaxe monastique des vepres byzantines / J. Mateos // Bollettino della Badia greca di Grottaferrata. – Vol. 7. – 2010. – P. 117–138. – (Orientalia Christiana Periodica. – 1970. – Vol. 36 – P. 248–272).

181. Matéos J. S. J., Le typicon de la Grande Église, t. II. Le cycle des fêtes mobiles / J. Mateos. – Rome 1963. – 334 P. – (Orientalia Christiana Analecta. – Vol. 166)

182. Mateos J. The Origins of the Divine Office / J. Mateos // Worship. – Vol. 41 – 1967. – P. 477–485.

183. Mateos J. Un Horologion inedit de Sant–Sabas: Le Codex sinaitique grec 863 (IXe siecle) / J. Mateos // Melanges Eugene Tisserant, vol. III. Orient Chretien. Studi e Testi, 233. – Citta del Vaticano. – 1964. – P. 47–76.

184. McGowan A. Naming the Feast: The Agape and the Diversity of Early Christian Meals / A. McGowan // Studia patristica. – 1997. – Vol. 30. – P. 314–318.

185. McGuckin J. Standing in God's Holy Fire: The Spiritual Tradition of Byzantium / J. McGuckin. – Orbis, 2001. – 172 p.

186. Mensbrugghe A. Prayer-time in Egyptian Monasticism / A. Mensbrugghe // Studia patristica. – 1957. –Vol.2 – P. 435–454.

187. Metzger M. Les Constitutions Apostoliques / M. Metzger. – T. I–III. – Paris : Les Éditions du Cerf, 1985–1987. – 356 + 415 + 360 p. – (Sacrosanctum Concilium. – 320, 329, 336).

188. Morin G. Nouvelles recherches sur l'auteur du "Te Deum"/ G. Morin // Revue bénédictine. – XI. – 1894. – P. 49–77.

189. Narrazione degli abbati Giovanni e Sofronio» attraverso le «῾Ερμηνεῖαι» di Nicone, вид. A. Longo // Rivista di studi bizantini e neoellenici. – Vol. 12-13. – 1965/1966. – P. 223–267.

190. Pacaut M. Monaci e religiosi nel Medioevo / M. Pacaut – Bologna 1989. – 348 P.

191. Phillips E. Daily Prayer in the Apostolic Tradition of Hippolytus / E. Phillips // Journal of Theological Studies – 1989. – Vol. 40. – P. 389–400.

192. Plank P. Φως ίλαρόν. Christushymnus und Lichtdanksagung der frühen Christenheit / P. Plank. – Borengässer, Bonn 2001. – 180 p. – (Hereditas. Studien zur Alten Kirchengeschichte. – Vol. 20).

193. Pott T. Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition / T. Pott / transl. P. Meyendorff. – Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2010. – 293 p. – (Orthodox Liturgy Series. – Book 2.)

194. Prosperum Aquitanicum. Epistulae, 217 // Migne, Patrologia Latina – Vol. 45: 1031. URL: http://patristica.net/latina/#t045 [Prosp 45:1031]

195. Rudeyko V. Die Reform des Stundengebets in der griechisch-katholischen Kirche der Ukraine unter besonderer Berücksichtigung der Vesper / V. Rudeyko – Köln 2007. – 280 S.

196. Stapert C. R. A New Song for an Old World: Musical Thought in the Early Church / C. R. Stapert. – William B. Eerdmans Publishing Co.: Grand Rapids, Mich., 2007. – 246 p.

197. Starowieyski M. Itinerarium Egeriae / M. Starowieyski // Meander. – 1978. – Vol. 33 – P. 93–145.

198. Strunk O. The Byzantine Office at Hagia Sophia / O. Strunk // Dumbarton Oaks Papers. – Vol. 9–10. – 1955–1956. – P. 175-202.

199. Taft R. «Thanksgiving for the Light» Toward a Theology of Vespers / R. Taft // Diakonia. – Vol. 13. – 1978. – P. 27–50.

200. Taft R. The Liturgy of the hours in the cristian east: origins, meaning, plase in the life of the church / R. Taft. – K. C. M. Press, Karikkamuri, Ernakulam. – Cochin – 682 011 Kerala, India. – 303 p.

201. Takala–Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek»: The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16th−18th Centuries: dissertations in Education, Humanities, and Theology. Joensuu: University of Eastern Finland; Publications of the University of Eastern / M. Takala-Roszczenko.– Finland, 2013. – 288 p.

202. The Apostolic Constitutions / ed. W. Whiston, C. Krabbe. – New York, 1848. – 214 p.

203. Testamentum Domini nostri Jesu Christi / ed. Ignatius Ephraem II Rahmani, patriarca Antiochenus Syrorum. – Moguntiae : sumptibus Francisci Kirchheim, 1899. –299 p.

204. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / E. Wellesz. – Kraków: Homini, 2006. – 518 s.

205. Winkler G. Über die Kathedralvesper in den verschiedenen Riten Ostens und Westens / G. Winkler // Archiv für Liturgiewissenschaft 16 (1974) 53–102; (Ґ. Вінклер. Історичне підґрунтя Вечірні Передшеосвячених Дарів) // Світло єси, Христе : Богослужіння добового кола : Антологія досліджень / Е. Квінлан, В. Рудейко. – Львів 2012. – S. 151–180.

206. Woolfenden G. W. Daily Liturgical Prayer: Origins and Theology / G. W. Woolfenden. – Aldershot, Ashgate, 2004. – 326 p.

207. Wulf F. Priestertum und Rätestand / F. Wulf // Geist und Leben. – 1960. – Vol. 33. – S. 250.

208. Φουντούλης Ἰ. Μ. Μοναχικός Ἑσπερινός / Ἰ. Μ. Φουντούλης. – Θεσσαλονίκη 1977. – (Κείμενα Λειτουργικῆς. – Vol. 6).

ДОДАТКИ

Додаток А.1

Тексти Вечірнього співаного богослужіння

Псалом 103, передпочатковий

Благослови, душе моя, Господа! * Господи, Боже мій, возвеличився єси вельми:

в ісповідання і велич-красу зодягнувся єси, * огортаєшся світлом, наче ризою,

напинаєш небо, мов шатро шкіряне; * покриваєш водами горниці Свої,

кладеш хмари на восходження Своє, * ходиш на крилах вітрів;

твориш Ангелами Своїми духів, * і служителями Своїми – пломені вогню.

Ти утвердив землю на несхитній основі її * – не похилиться вона повік-віку.

Безоднею, наче ризою, огорнув її, * понад горами стали води;

від погрози Твоєї вони побігли, * від голосу грому Твого убоялися;

вийшли угору і зійшли додолу, * у місце, яке призначив єси їм, –

границю Ти поклав, якої не перейдуть, * і не повернуться покрити землю.

Ти виводиш джерела в ущелинах, * посеред гір пройдуть води,

напоять усіх звірів польових, * утамують онагри спрагу свою,

при них птахи небесні поселяться, * з-посеред скель подадуть голос.

Ти напоюєш гори із горниць Своїх, * – від плоду діл Твоїх насититься земля, –

вирощуєш траву для скоту * і злак на службу людям,

щоб вивести хліб із землі, * і вино, що веселить серце людини,

щоб лице її сяяло єлеєм, * – і хліб серце людини укріпить.

Наситяться дерева рівнинні, кедри ліванські, що їх Ти насадив, * – там пташки загніздяться,

журавлине житло верховодить над ними. * Гори високі – оленям, скелі – притулок даманам.

Сотворив Він місяць, щоб значити пори, * сонце знає захід свій.

Навів єси темряву, і настала ніч; * у ній бродитимуть усі звірі лісові,

молоді леви, рикаючи за здобиччю * і жадаючи в Бога поживи собі.

Зійшло сонце – і вони сходяться, * і в лігвах своїх уляжуться, –

вийде людина на діло своє * і на працю свою до вечора.

Які величні діла Твої, Господи! * Все в премудрості сотворив єси; сповнилася земля творіння Твого.

Оте море велике і просторе, * там плазуни, яким нема числа, тварини малі з великими.

Там кораблі пропливають, * змій отой, якого сотворив єси, щоб вигравав у нім.

Всі від Тебе чекають, * що даси їм поживу своєчасно.

Коли даси їм, вони зберуть її, * розкриєш руку Твою – все насититься благом.

А відвернеш лице Твоє – стривожаться, * віднімеш дихання їх – і щезнуть, і в порох свій повернуться.

Пошлеш Духа Твого – і будуть сотворені, * і Ти обновиш лице землі.

Хай буде слава Господня во віки, * возвеселиться Господь у ділах Своїх!

Він споглядає на землю – і чинить, що вона трясеться, * доторкається гір – і димують.

Співатиму Господеві все життя моє, * псалми співатиму Богові моєму, доки існую.

Хай буде Йому солодкою бесіда моя, * а я возвеселюся в Господі!

Хай щезнуть грішники із землі і беззаконники – так, щоб не було їх. * Благослови, душе моя, Господа!

Сонце знає захід свій, * навів єси темряву, і настала ніч;

Які величні діла Твої, Господи! * Все в премудрості сотворив єси.

Слава, і нині:

Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. *Тричі*.

По завершенні ж передпочаткового псалма Мирна ектенія

«Блажен муж»

Блажен муж, – (алилуя) – що не ходив на раду нечестивих. Алилуя *(3)*.

Бо відає Господь путь праведних, а путь нечестивих загине. Алилуя *(3)*.

Служіте Господеві зо страхом і радуйтеся Йому з трепетом. Алилуя *(3)*.

Блаженні всі, що надіються на Нього. Алилуя *(3)*.

Господи, чому так намножилися гнобителі мої? Алилуя *(3)*.

Воскресни, Господи, спаси мене, Боже мій! Алилуя *(3)*.

У Господа спасіння, і над народом Твоїм благословення Твоє. Алилуя *(3)*.

Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові. Алилуя *(3)*.

І нині і повсякчас, і на віки віків, амінь. Алилуя *(3)*.

Алилуя, алилуя, алилуя, слава Тобі, Боже. *Тричі*.

По катизмі співається мала ектенія.

Псалом 140 «Господи, візвав я»

на приписаний глас (першої з ряду стихир)

Господи, візвав я до Тебе, почуй мене. Почуй мене, Господи. Господи, візвав я до Тебе, почуй мене; * воньми голосу моління мого, * коли взиватиму до Тебе. Почуй мене, Господи. Хай возноситься молитва моя, * як кадило, перед Тобою; * здіймання рук моїх * – як жертва вечірня. Почуй мене, Господи.

Постав, Господи, сторожу до уст моїх * і огорожу до дверей губ моїх.

Не схили серця мого до слів лукавства, * щоб вигадувати виправдання для гріхів

з людьми, що чинять беззаконня; * і не злучуся з обранцями їх.

Наставить мене праведник милостиво і скартає мене, * єлей же грішника хай не намастить голови моєї,

як і молитва моя хай не буде на догоду їм. * Поглинуті були при скелі судді їх;

почуються слова мої, бо зросли в силі. * Мовби скиба землі розсипалася на ріллі, розсіялися кості їх при аді.

Бо до Тебе, Господи, Господи, очі мої; * на Тебе уповаю, не відійми душі моєї.

Вбережи мене від пастки, яку наставили на мене, * і від підступів тих, хто чинить беззаконня.

Впадуть у тенета свої грішники, * я ж – один, поки їх не пройду.

Псалом 141

Голосом моїм до Господа візвав я, * голосом моїм до Господа помолився.

Проллю перед Ним моління моє, * печаль мою перед Ним сповіщу.

Коли знемагав у мені дух мій * – тоді Ти знав стежки мої;

на путі сій, по якій я ходив, * скрили сіть на мене.

Дивився я праворуч і поглядав, * і не було, хто признавався б до мене;

немає втечі для мене, * і нікому вступитися за душу мою.

Візвав я до Тебе, Господи, я сказав: * «Ти єси упування моє, уділ мій на землі живих!»

Зваж на моління моє, * бо я вельми упокорений;

визволь мене від гонителів моїх, * бо вони укріпилися більше від мене.

Стихи до стихир:

На 10: Виведи із темниці душу мою, * щоб ісповідав я Ім’я Твоє;

мене ждатимуть праведники, * допоки воздаси мені.

Псалом 129

На 8: Із глибини візвав я до Тебе, Господи; * Господи, почуй голос мій,

хай будуть вуха Твої уважні * до голосу моління мого.

На 6: Якщо беззаконня назиратимеш, Господи, Господи, хто встоїться? * Бо в Тебе – помилування.

Задля Імені Твого дожидав я Тебе, Господи, дожидала душа моя слова Твого, * уповала душа моя на Господа.

На 4: Від сторожі ранньої до ночі, від сторожі ранньої * хай уповає Ізраїль на Господа.

Бо в Господа милість, і щедре в Нього ізбавління, * і Він ізбавить Ізраїля од усіх беззаконь його.

Псалом 116

Хваліте Господа, всі народи, * похваліте Його, всі племена.

Бо утвердилася милість Його на нас, * і вірність Господня триває повік.

Слава, і нині:

Якщо є вхід, то з закінченням співу псалмів та стихир диякон мовить до ієрея тайно:

Й одразу диякон або ієрей: Премудрість! Прості!

Світло тихе

Світло тихе святої слави безсмертного Отця Небесного, святого, блаженного – Ісусе Христе! Прийшовши на захід сонця, бачивши світло вечірнє, оспівуємо Отця, і Сина, і Святого Духа, Бога. Достойно Тебе у всі часи оспівувати голосами преподобними, Сину Божий, що життя даєш * усьому світу, ради чого ввесь світ славить Тебе.

Співці співають приписаний уставом **прокимен.**

У суботу ввечорі прокімен воскресний, глас 6:

Господь воцарився, в красу зодягнувся.

Стих 1: Зодягнувся Господь силою і опоясався.

Стих 2: Він бо утвердив вселенну, і вона не похитнеться.

Стих 3: Домові Твоєму подобає святість, Господи, на многоту днів.

Після прокимена – ектенія усильного благального

«Сподоби, Господи»

Сподоби, Господи, в вечір сей без гріха зберегтися нам.

Благословен єси, Господи, Боже отців наших, і хвальне і прославлене Ім’я Твоє повіки. Амінь.

Хай буде, Господи, милість Твоя на нас так, як ми уповаємо на Тебе.

Благословен єси, Господи, навчи мене уставів Твоїх.

Благословен єси, Владико, врозуми мені устави Твої.

Благословен єси, Святий, просвіти мене уставами Твоїми.

Господи, милість Твоя повік, ділами рук Твоїх не погорди.

Тобі подобає хвала, Тобі подобає пісня,

Тобі слава подобає, Отцю, і Сину, і Святому Духові

нині і повсякчас, і на віки віків. Амінь

Співається *Прохальна єктенія*

Стихири на стиховні.

Пісня Симеона Богоприїмця

Нині відпускаєш раба Твого, Владико, за словом Твоїм, у мирі, бо виділи очі мої спасіння Твоє, яке Ти уготовив перед лицем усіх людей: Світло на одкровення народам і славу люду Твого, Ізраїля.

Відпуст.

Додаток А.2

Перелік рукописних джерел

1. Львівський ірмологіон кін. XVI–поч. XVII ст. (рукопис) – Національна бібліотека ім. В. Стефаника, Львів, Петр.96 (за кат. Ю. Ясіновського №192).

2. Супрасльський ірмологіон 1598–1601 р. (рукопис) – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ, І, 5391 (за кат. Ю. Ясіновського №5)

3. Любачівський ірмологіон 1674 р. (рукопис) – Львівський історичний музей, Рук. 103. (за кат. Ю. Ясіновського №192).

4. Ірмологіон Києво-Печерського монастиря бл. 1629 р. (рукопис) – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ, ДА П. 350 (за кат. Ю. Ясіновського №41).

5. Жировицький ірмологіон бл. 1649 р. (рукопис) – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ, І, 3367 (за кат. Ю. Ясіновського №51).

6. Ірмологіон Марка Потоцького 1659 р. (рукопис) – Національна бібліотека ім. В. Стефаника, Львів, Петр.96 (за кат. Ю. Ясіновського №192).

7. Перемишльський ірмологіон 50–60 рр. середини XVII ст. (рукопис) – Свято-успенська Унівська Лавра.

8. Ірмологіон Теодора Чеховича 1720 р. (рукопис) – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ, І, 7477 (за кат. Ю. Ясіновського №523).

9. Ірмологіон Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст. (після 1768 р.) (рукопис) – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ, І, 5386 (за кат. Ю. Ясіновського №950).

10. Лубенський ірмологіон сер. XVIII ст. (рукопис) – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург Кар. F.6 (за кат. Ю. Ясіновського №51).

11. Ірмологіон 70 – 80 рр. XVII ст. (рукопис) – Національна бібліотека ім. В. Стефаника, Львів, НД 374 (за кат. Ю. Ясіновського №175).

12. Супрасльський ірмологіон 1638-1639 р. (рукопис) – Центральна бібліотека АН Литви, Вільнюс, F–19–116 (за кат. Ю. Ясіновського №46)

13. Ірмолоій Києво-Межигірського монастиря сер. XVII ст.1630 р. (рукопис) – Бібліотека УКУ, Львів, BN 12055.

Додаток Б.1

Таблиця репертуару піснеспівів вечірні в українських ірмологіонах

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
«Предначинательний» псалом 103			
№ 5	Київ, ЦНБ, І, 5391	1598-1601 рр.	Богдан Онисимович, Супрасльський м-р
№ 14	Мінськ, ДББ, 091/283	10-20 і 50 рр. XVIIст.	ієромонах Іона
№ 18	Москва, ДІМ, Син. п. 1381	20-30 рр. XVII ст.	
№ 46	Вільнюс, БАН, F-19-116	1638-1639 рр.	Феодор Семионович, Супрасльський м-р
№ 1040	Київ, ЦНБ, І, 5457	Кін. XVIII-поч. XIX ст.	Києво-Печерська лавра
Катизма *Блажен муж*			
№ 5	Київ, ЦНБ, І, 5391	1598-1601 рр.	Богдан Онисимович, Супрасльський монастир
№ 13	Москва, ДІМ, Син. п. 216	10-20 рр. XVII ст.	
№ 18	Москва, ДІМ, Син. п. 1381	20-30 рр. XVII ст.	
№ 19	Київ, ЦНБ, ДА 91 Л.	2 чв. XVII ст.	Києво-Печерська лавра
№ 46	Вільнюс, БАН, F-19-116	1638-1639 рр.	Феодор Семионович, Супрасльський м-р
№ 50	Київ, ЦНБ, Універс. 20 М.	Бл. 1649 р.	
№ 51	Київ, ЦНБ, І, 3367	1649 р.	Супрасльський м-р
№ 61	Львів, ЛНБ, НТШ 291	Сер. XVII ст.	
№ 73	Вільнюс, БАН, F-19-121	Сер. XVII ст.	
№ 97	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2609	3 чв. XVII ст.	
№ 98	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2963	3 чв. XVII ст.	
№ 104	Москва, ДІМ, Син. п. 1368	1652 р.	Тимофій Куликов свящ., м.Білий Ковель Оршанського пов.
№ 109	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 10781	1657 р.	Кирило Петрович Канчузький ієром., Спасівський Преображенський м-р

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
№ 110	Київ, ЦНБ, КПл 30 П.	1659 р.	Іоан Демянович дяк, м. Константинів
№ 115	Львів, ЛНБ, НД 110	60-80 рр. XVII ст.	
№ 128	Перемишль, приватна зб. Б. Ладижинського, № 4	60-80 рр. XVII ст.	Перемишль
№ 130	Львів, Нац. музей, F 556	60-70 рр. XVII ст.	
№ 135	Москва, ДБР, Лукаш. 76	60-70 рр. XVII ст.	
№ 139	Санкт-Петербур, БАН, Колоб. 670	60-70 рр. XVII ст.	
№ 147		1662 р.	Феофіл, інок, Супрасльський м-р
№ 159	Львів, Нац. музей, Q 7	Ост. трет. XVII ст.	
№ 164	Санкт-Петербур, ІРЛІ, Перетц. 214	Ост. трет. XVII ст.	
№ 166	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2610	1667 р.	Александр Фединович, с. Новосілки
№ 170	Київ, ЦНБ, ДА П. 646	1670 р.	
№ 175	Львів, ЛНБ, НД 374	70-80 рр. XVII ст.	
№ 182	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2526	70-80 рр. XVII ст.	
№ 185	Москва, ДІМ, Син. п. 890	70рр. XVII ст. (до 1681 р.)	
№ 188	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2472	1672 р.	
№ 190	Львів, Нац. музей, Q 361	1673 р.	Іосиф Крейницький, ієром., дидаскал, попович Гладишовський, м. Заслав
№ 192	Львів, ЛІМ, Рук. 103	1674 р.	Павло Смеречанський, м. Любачів
№ 194	Київ, ЦНБ, ДА Поч. 27 Б.	1674-1675 рр.	Стефан Добрусінський, с. Соколівка
№	Львів, Нац. музей, F	Ост. чв. XVII	

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
209	604	ст.	
№ 220	Москва, ДБР, Муз. 8608	Ост. чв. XVII ст.	
№ 230	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2611	Ост. чв. XVII ст.	
№ 243	Львів, ЛНБ, ОН 235	1679 р.	м. Львів
№ 245	Москва, ДБР, Муз. 7753	1680 р.	
№ 246	Львів, ЛНБ, НД 103	1680-1681 рр.	Василій Скалацький, дидаскал, м. Лежайськ
№ 247	Санкт-Петербур, РНБ, Осн. Q.I.191	80-ті рр. XVII ст. (до 1690 р.)	
№ 248	Київ, ЦНБ, КПл 36 П.	1682 р.	Києво-Печерська лавра
№ 249	Львів, ЛНБ, НД 123	1682 р.	Стефан Селецький, Новосілки
№ 250	Москва, ДІМ, Дон. 3	1682 р.	Нафанаїл, ієром., Сава-Сторожевський м-р
№ 254	Львів, Нац. музей, Q 208	1686 р.	Даниіл Стеблецький
№ 258	Львів, Музей НАП, Д. 265	1689 р.	Іоан Збурський с. Губичі
№ 263	Київ, ЦНБ, ДА 151 Л.	Кін. XVII ст.	
№ 264	Київ, ЦНБ, КПл 33 П.	Кін. XVII ст.	
№ 265	Київ, ЦНБ, І, 1108	Кін. XVII ст.	З музею Першої гімназії в Житомирі
№ 291	Москва, ДБР, ф. 218, надх. 1969 р., 5/5	Кін. XVII ст.	
№ 315	Львів, Нац. музей, F 658	1691 р.	Александр Смеречанський, м. Самбір
№ 317	Львів, ЛНБ, МВ 417	1695 р.	Григорій Залєський, м. Золочів
№ 320	Київ, ЦНБ, ДА 87 Л.	1696 р.	
№ 321	Львів, Нац. музей, Q 277	1696 р.	

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
№ 329	Львів, ЛНБ, БА 254	1699 р.	
№ 330	Львів, ЛНБ, Петр. 123	1699 р.	
№ 331	Львів, Нац. музей, F 613	1699 р.	ієром. Анатоль Зерашкевич, Домашівський м-р.
№ 335	Львів, ЛІМ, Рук. 82	1700 р.	Свящ. Ілля Бубліцький, м.Комарно, при церкві Петра і Павла
№ 336	Санкт-Петербур, РНБ, Пог. 371	1700 р.	м. Переяславль
№ 351	Київ, ЦНБ, ДА 96 Л.	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	с. Великі Прицьки
№ 361	Львів, ЛНБ, БА 89	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	с. Чирна
№ 363	Львів, Нац. музей, Q 12	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 365	Львів, Нац. музей, Q 77	Кін. XVII-1713 р.	с. Підгайчики
№ 375	Львів, Нац. музей, Рк 1337	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 377	Львів, ЦДІА, ф. 201, оп. 4б, од. зб. 526	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 383	Санкт-Петербур, БАН, Поточні надх. 717	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	Харківсько-Курязький Преображенський м-р
№ 387	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2608	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 434	Санкт-Петербур, БАН, Арханг. п. 88	І пол. XVIII ст.	
№ 438	Санкт-Петербур, МІР, Рук. 474	І пол. XVIII ст.	
№ 439	Вільнюс, БАН, F-19-125	І пол. XVIII ст.	

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
№ 469	Москва, ДБР, Муз. 1366	І трет. XVIII ст.	
№ 477	Львів, Нац. музей, Q 24	Поч. XVIII ст.	с. Криволуки
№ 490	Львів, ЛНБ, МВ 38	1703 р.	Іоан Антонович, пресвітер
№ 516	Київ, ЦНБ, І, 5565	1718 р.	Василій Глухий, м. Київ
№ 522	Київ, ЦНБ, КПл 34 П.	1720 р.	Сильвестр, ієром., Києво-Софійський собор
№ 523	Київ, ЦНБ, І, 7477	1720 р.	Теодор Чехович Єгипетський, м. Київ
№ 525	Львів, Нац. музей, Q 103	1720 р.	с. Козьова
№ 526	Львів, Нац. музей, Q 161	1720 р.	Михаіл Гадинчак, бакалавр покляцький
№ 530	Київ, ЦНБ, І, 5392	20-30 рр. XVIII ст.	Києво-Печерська лавра
№ 531	Київ, ЦНБ, І, 5394	20-30 рр. XVIII ст.	Жовква
№ 545	Харків, ДНБ, Рук. 819087	20 рр. XVIII ст. (до 1728 р.)	
№ 551	Київ, ЦНБ, І, 5585	1722 р.	Теодор Чехович Єгипетський, Києво-Михайлівський м-р
№ 561	Київ, ЦНБ, І, 2731	1725 р.	Стефан Будзанович, піддячий, с. Соломна
№ 569	Київ, ЦНБ, ДА 101 Л.	2 чв. XVIII ст.	
№ 572	Київ, ЦНБ, ф. 30, № 16	2 чв. XVIII ст.	Лук’ян Космачевський
№ 575	Київ, ЦНБ, І, 1661	2 чв. XVIII ст.	м. Козельця
№ 577	Київ, ЦНБ, І, 2831	2 чв. XVIII ст.	
№ 579	Київ, ЦНБ, І, 2896	2 чв. XVIII ст.	
№ 581	Київ, ЦНБ, І, 5573	2 чв. XVIII ст.	Симеон, Видубицький м-р.

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
№ 582	Київ, ЦНБ, І, 6691	2 чв. XVIII ст.	
№ 603	Львів, ЛНБ, НД 153	2 чв. XVIII ст.	
№ 608	Львів, ЛНБ, БА 17	2 чв. XVIII ст.	
№ 609	Львів, ЛНБ, БА 103	2 чв. XVIII ст.	
№ 617	Львів, Нац. музей, F 301	2 чв. XVIII ст.	Семион Бронницький
№ 620	Львів, Нац. музей, Q 10	2 чв. XVIII ст.	
№ 626	Львів, Нац. музей, Q 170	2 чв. XVIII ст.	
№ 666	Луцьк, Волинський КМ, РА 1606	2 чв. XVIII ст.	
№ 680	Москва, Б-ка консерваторії, Фіндейзен 771	2 чв. XVIII ст.	
№ 699	Перемишль, Народовий музей, Ст.-церк. 4614	1726 р.	Іоан, с. Селиська ц. Покрови
№ 700	Москва, ДІМ, Уваров 278 F	1727 р.	Феодор Робачевський, м. Київ ц. Преображення
№ 703	Чернігів, ІМ, АЛ 392	1728 р.	
№ 718	Львів, Нац. музей, Q 109	1732 р.	Іоан Ганашевич, с. Поздяч ц. Василія Великого
№ 733	Москва, ДІМ, Син. п. 162	1736 р.	Сава, Слобода Рубіжна
№ 734	Харків, ДНБ, Рук. 819158	1736 р.	дяк Максим Василієв, м-ко Ворожба Сумська
№ 738		Бл. 1737 р.	Андрей Скабович, с. Межиріч
№ 747	Київ, ЦНБ, І, 3994	1740 р. (?)	
№ 754	Москва, ДІМ, Син. п. 348	40рр. XVIII ст. (до 1746р.)	ц. Успіння м-ка Старі Санжари
№	Львів, Нац. музей, Q	1741 р.	Є. Мацевич с. Загвіздя

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
759	26		
№ 762	Львів, Нац. музей, F 566	1742 р.	Алексій Волошинович, дидаскал, передмістя Дрогобича
№ 763	Львів, Нац. музей, Q 312	1742 р.	Тарасій
№ 768	Київ, ЦНБ, І, 5447	1743 р.	Фома Біцький, с. Голосків ц. Воскресіння
№ 777	Київ, ЦНБ, КПл, 35 П.	1745 р.	Іоан Стефанович, с. Носівка ц. Миколая
№ 783	Львів, Нац. музей, Q 220	1747 р.	Василій Кіянський при ц. В.П.Богородиці
№ 784	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2477	1747 р.	Яків Бориславський, м. Перемишль к-ра Іоана Хрестителя
№ 788	Варшава, Б-ка Народова, Акс. 2662	1748 р.	Іоан Ріжкевич, дидаскал, м. Старий Самбір ц.Миколая
№ 798	Київ, ЦНБ, ф. 177, № 74	Сер. XVIII ст.	
№ 836	Москва, ДІМ, Син. п. 14	Сер. XVIII ст.	
№ 838	Москва, ДІМ, Син. п. 1075	Сер. XVIII ст.	м. Яблунів
№ 839	Санкт-Петербур, РНБ, Вяз. F.28	Сер. XVIII ст.	
№ 877	Львів, ЛНБ, НТШ 468	3 пол. XVIII ст.	Галичина
№ 892	Санкт-Петербур, БАН, Осн. 32.13.28	50 рр. XVIII ст. (до 1762 р.)	
№ 895	Львів, Нац. музей, F 369	1752 р.	Переписав Р.П., Санкт-Петербург
№ 896	Москва, ДБР, Лукаш. 78	1752 р.	Феодор Левицький, с. Михунки Польові ц. Параскевії
№ 897	Москва, ДІМ, Син. п. 8	1753 р.	Николай Сезентович, уставник, м-ко Старі Санжари ц. Михаїла
№	Москва, ДІМ, Син. п.	1753 р.	Николай Сезентович,

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
898	311		уставник, м-ко Старі Санжари ц. Михаїла
№ 903	Москва, ДІМ, Син. п. 346	1754 р.	
№ 905	Київ, ЦНБ, І, 7465	1755 р.	Ілля Лукиянов Заячинський, піддячий, с. Перевод Ніжинського полку, ц. Різдва Богородиці
№ 919	Львів, Нац. музей, F 339	1760 р.	Василій Глитневич, с. Джурів
№ 921	Москва, ДБР, Разум. 98	1760 р.	Ілля Заячинський, с. Васьківці Прилуцького полку, ц. Успіння
№ 935	Москва, ДІМ, Син. п. 29/а	1762 р.	Москва, Ново-Спаський м-р
№ 936	Москва, ДІМ, Син. п. 29/б	Бл. 1762 р.	Москва, Ново-Спаський м-р
№ 943	Санкт-Петербур, БАН, Плюшк. 253	1763 р.	Замовник Гервасій, єпископ Переявлавський і Бориспільський
№ 949	Харків, НБУ, 1722/С. № 755	1768 р.	Феодор Андрійович Камінський, с. Лутище
№ 953	Вільнюс, БАН, F-22-71	1769 р.	Іосиф Загоровський, ієром.
№ 966	Київ, ЦНБ, І, 2911	Ост. чв. XVIII ст.	
№ 972	Москва, ДІМ, Син. п. 45	Ост. чв. XVIII ст.	
№ 984	Київ, ЦНБ, ДА 109 Л.	80 рр. XVIII ст. (до 1786 р.)	Василій Рей, церковник, ц. Марії Магдалини князя Іллі Андр. Безбородька, с. Стольне
№1005	Львів, ЛНБ, Петр. 174	Кін. XVIII ст.	Іоан Левицький
№1040	Київ, ЦНБ, І, 5457	Кін. XVIII-поч. XIX ст.	
№1055	Київ, ЦНБ, І, 5387	І пол. XIX ст.	
№1087	Ужгород, КМ, І-469	Кін. XIX ст.	

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
3. Нині отпущаєш			
№ 51	Київ, ЦНБ, І, 3367	1649 р.	Супрасльський м-р
№ 94	Вільнюс, БАН, F-19-118	3 чв. XVII ст.	обиватель Переволочної
№ 111	Львів, ЛНБ, Петр. 96	1659 р.	Марко Потоцький, обиватель Переволочної
№ 191	Москва, ДІМ, Син. п. 172	1673 р.	Гаврило Аранесович, ієром. Диякон, Сава-Сторожевський м-р
№ 316	Санкт-Петербур, БАН, Калужн. 15	1691 р.	Константин Білинський, м. Канчуга ц. Покрови на замовлення братства
№ 523	Київ, ЦНБ, І, 7477	1720 р.	Теодор Чехович Єгипетський, м. Київ
№ 804	Київ, ЦНБ, І, 7471	Сер. XVIII ст.	
№ 950	Київ, ЦНБ, І, 5386	Після 1768 р.-70 рр. XVIII ст.	Києво-Печерський м-р
Гимн *Світе тихий*			
№ 245	Москва, ДБР, Муз. 7753	1680 р.	Потапко Максимов, Андрейко Михайлов, Москва
№ 380	Москва, ДІМ, Син. п. 1427	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 385	Мінськ, ДББ, 091/126	Кін. XVII-поч. XVIII ст.	
№ 840	Санкт-Петербур, РНБ, Кап. F.6	Сер. XVIII ст.	Лубенского Свято-Преображенського м-р
№ 891	Київ, ЦНБ, КПл, 38 П.	50 рр. XVIII ст.	Москва, Симоновський синодальний м-р
№ 917	Санкт-Петербур, РНБ, ТЛДП, F.510	1759 р.	Григорій, ієрей
№ 950	Київ, ЦНБ, І, 5386	Після 1768 р.-70 рр. XVIII ст.	Києво-Печерський м-р .
Сподоби Господи			
№	Київ, ЦНБ, І, 5386	Після 1768р.-	Києво-Печерський м-р .

№ за кат.	Шифр	Дата	Місцевість / Переписувач
950		70 рр. XVIII ст.	
Пісня Симеона богоприємця *Нині отпущаєши*			
№ 51	Київ, ЦНБ, І, 3367	1649 р.	
№ 94	Вільнюс, БАН, F – 19 – 118	3 чв. XVII ст.	
№ 111	Львів, ЛНБ, Петр. 96	1659 р.	Марко Потоцький
№ 191	Москва, ДІМ, Син. п. 172	1673 р.	Гаврило Аранесович, ієром. Диякон
№ 316	Санкт- Петербург, БАН, Калужн. 15	1691 р.	Константин Білинський
№ 523	Київ, ЦНБ, І, 7477	1720 р.	Теодор Чехович Єгипетський
№ 804	Київ, ЦНБ, І, 7471	Сер. XVIII ст.	
№ 950	Київ, ЦНБ, І, 5386	Після 1768 р. – 70 рр. XVIII ст.	

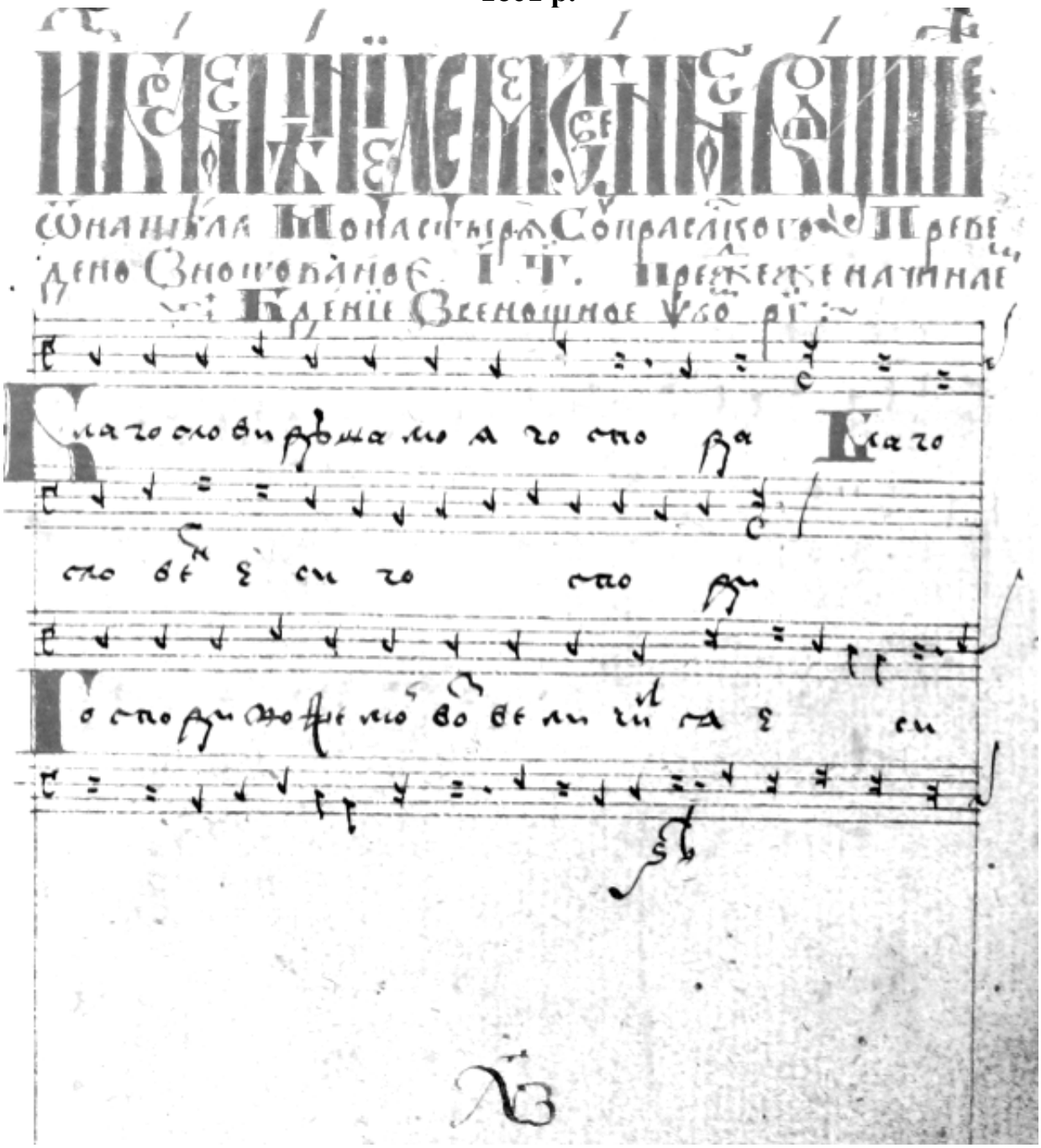
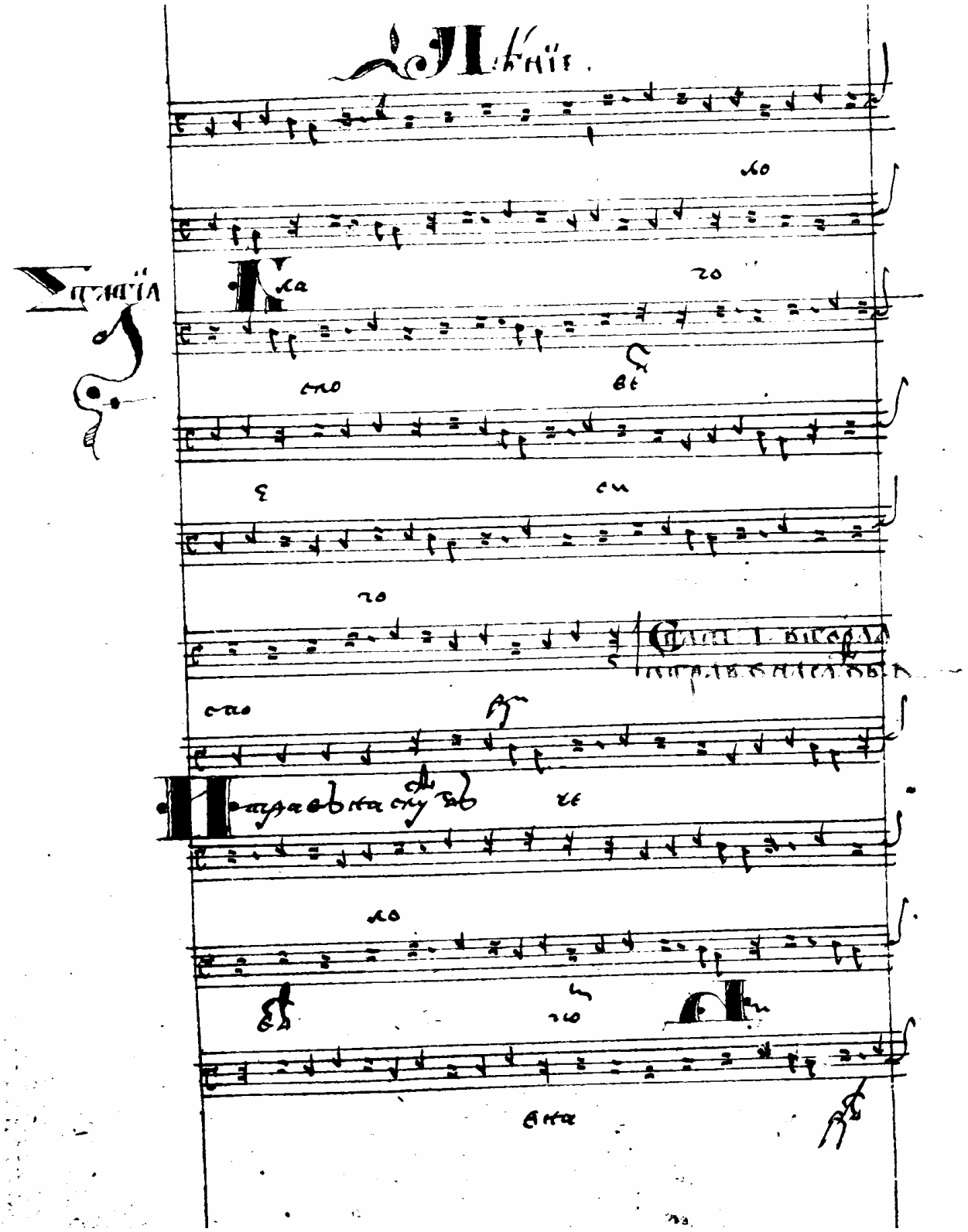
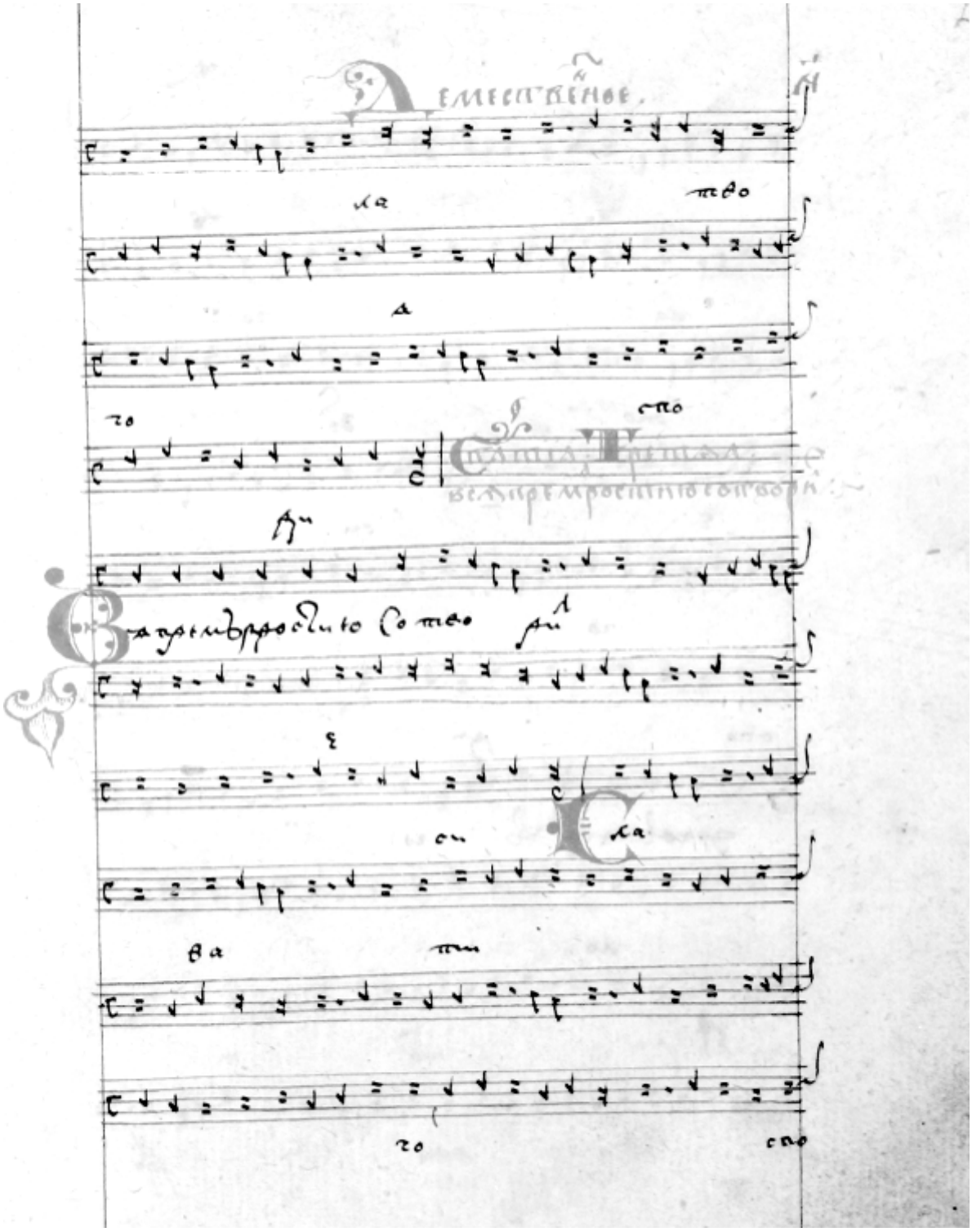
Додаток Б.2

Таблиця «Види вечірні»

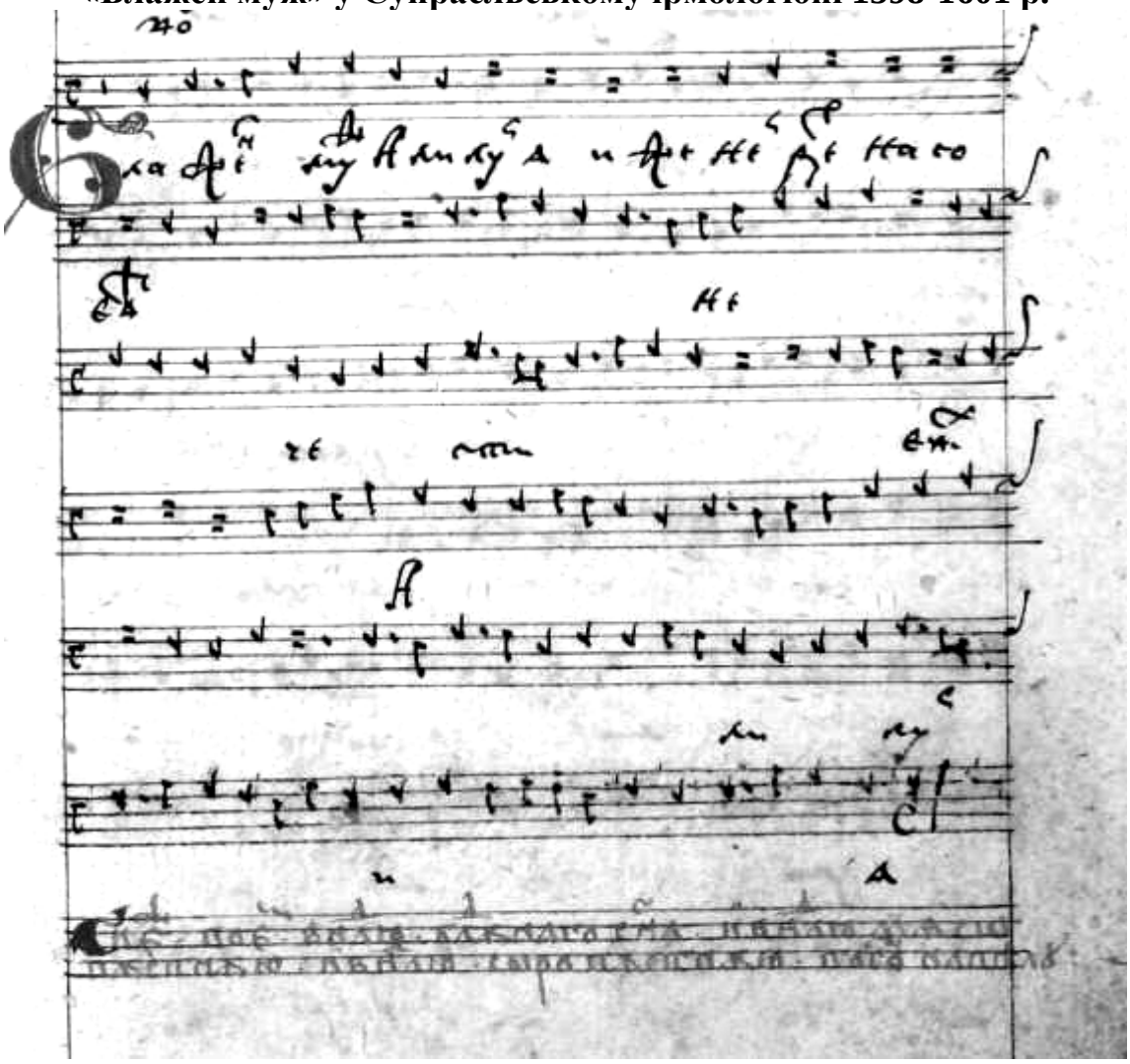
	Велика вечірня із всенічним	Велика Вечірня без всенічного	Вечірня повсякденна	Вечірня мала
Виголос	Слава Святій, одно істотній, животворній тройці	Благословенний Бог наш	Благословенний Бог наш	Благословенний Бог наш
Прийдіте, поклонімося	+	+	+	+
Начало обичне		+	+	+
Псалом 103	+	+	+	+
Мирна єктенія	+	+	+	
Блажен муж	+	+	Рядова катизма	
Мала єктенія	+	+	+	
Псалом 140 *Господи ввозвах*	+	+	+	+
Стихири на *Господи, ввозвах*	**10/8**	**10/8/6**	**6**	**4**
Світе тихий	+	+	+	+
Прокимен	+	+	+	
Читання	+	+		
Єктенія	+	+		
Сподоби Господи	+	+	+	+
Стихири на стиховні	+	+	+	+
Нині отпущаєши	+	+	+	+
Начало обичне	+	+	+	+
Єктенія потрійна			+	+
Відпуст	Великий відпуст	Середній відпуст з поминанням празника чи святого.	Середній відпуст.	Середній відпуст.

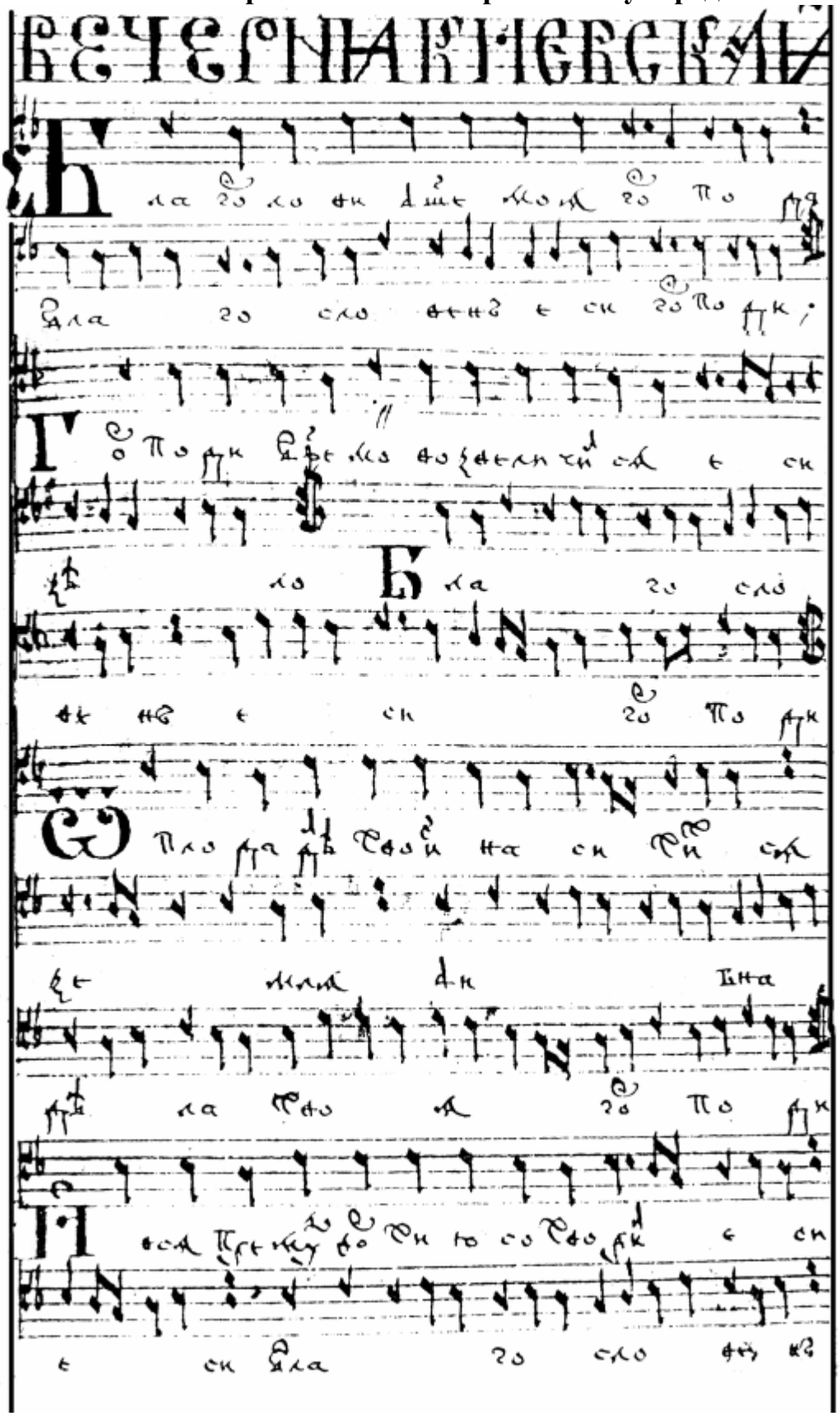
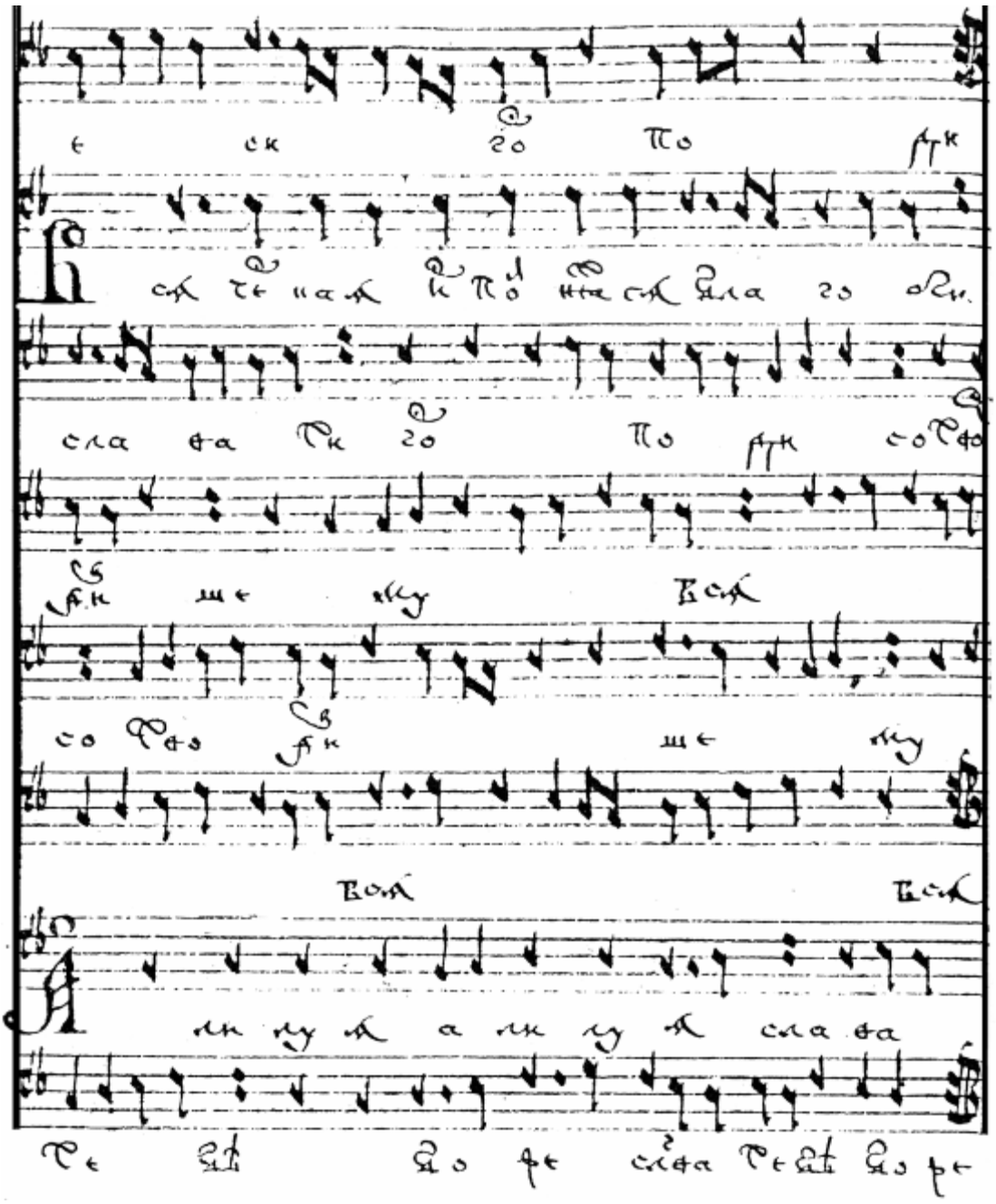
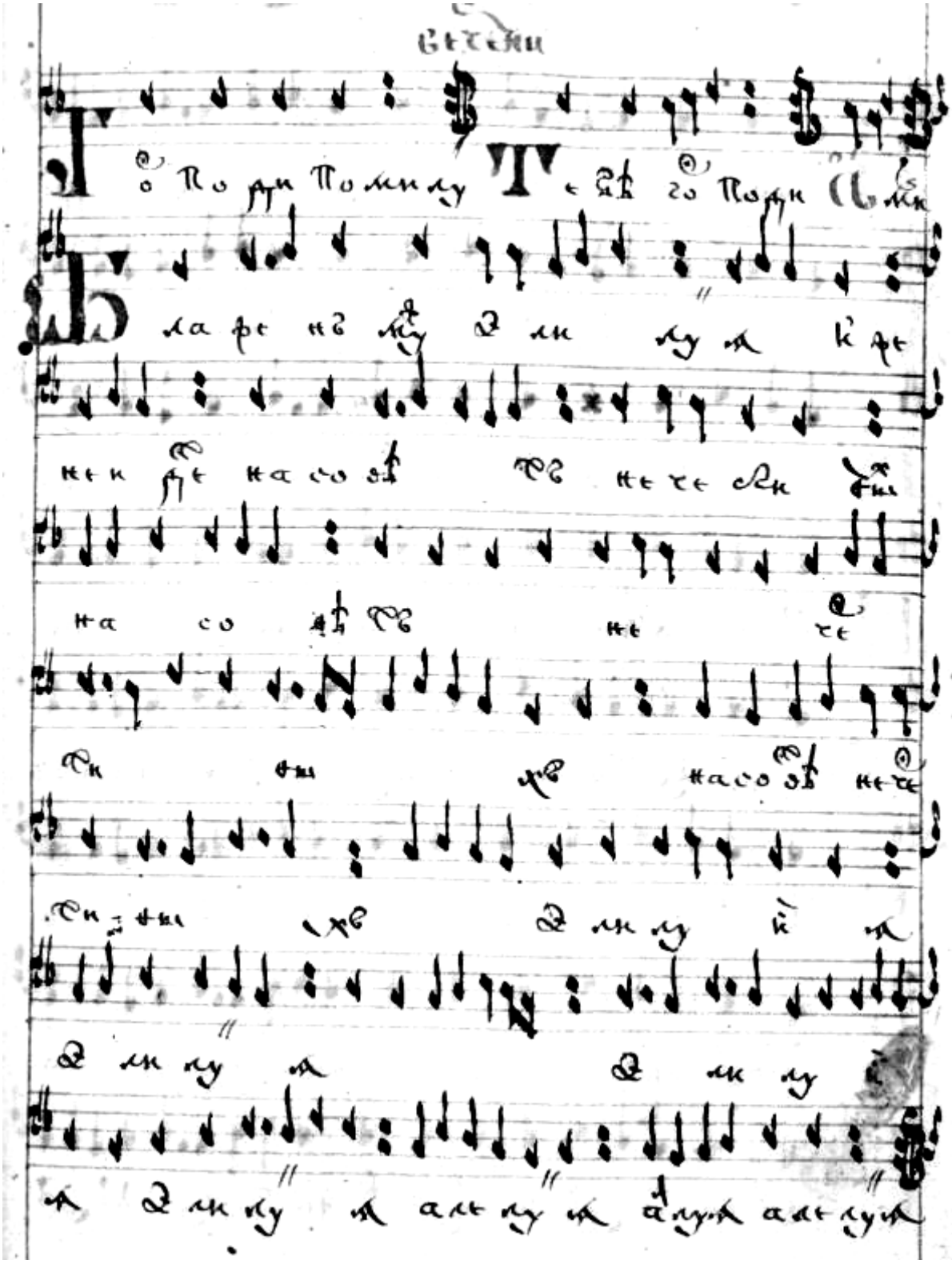
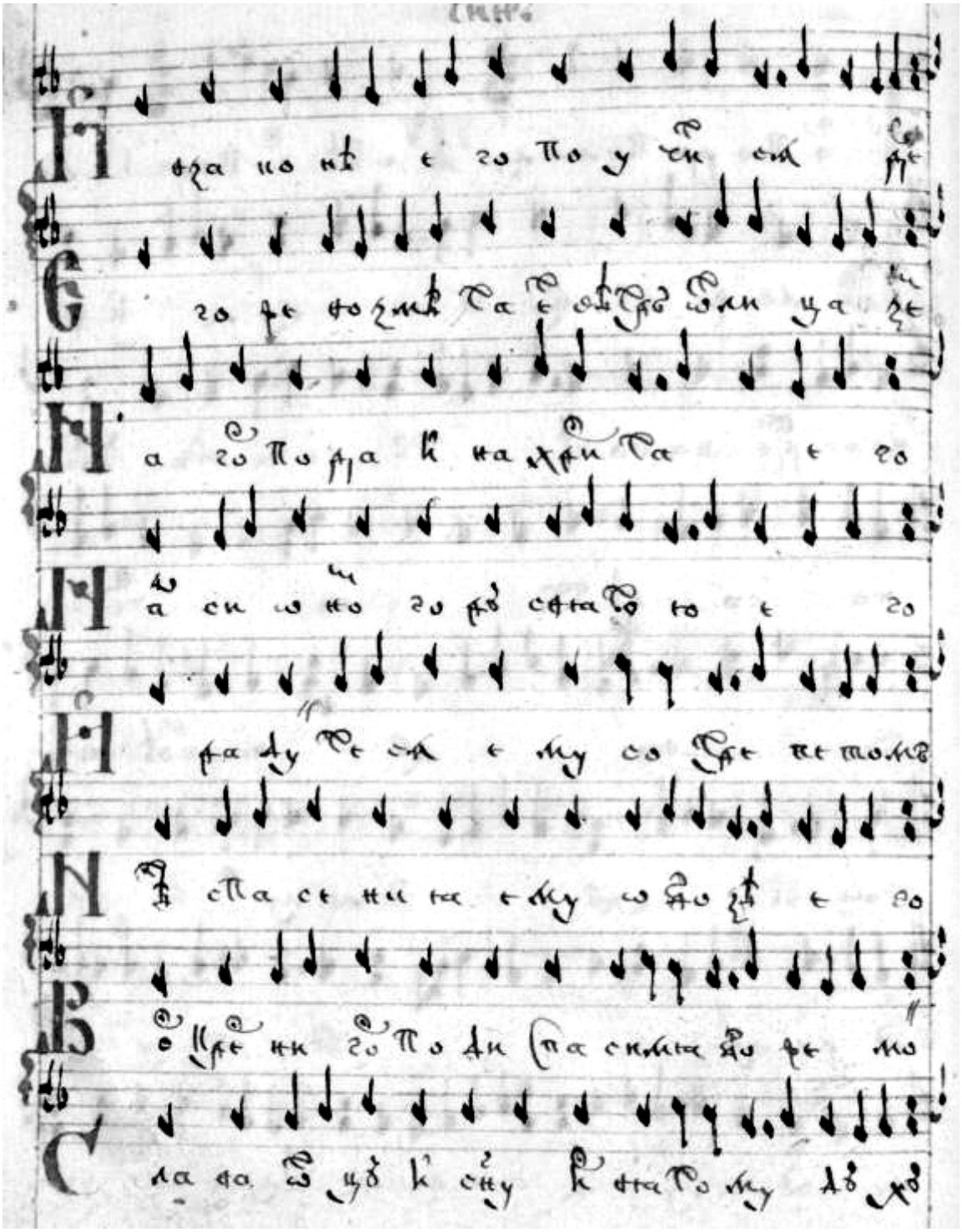
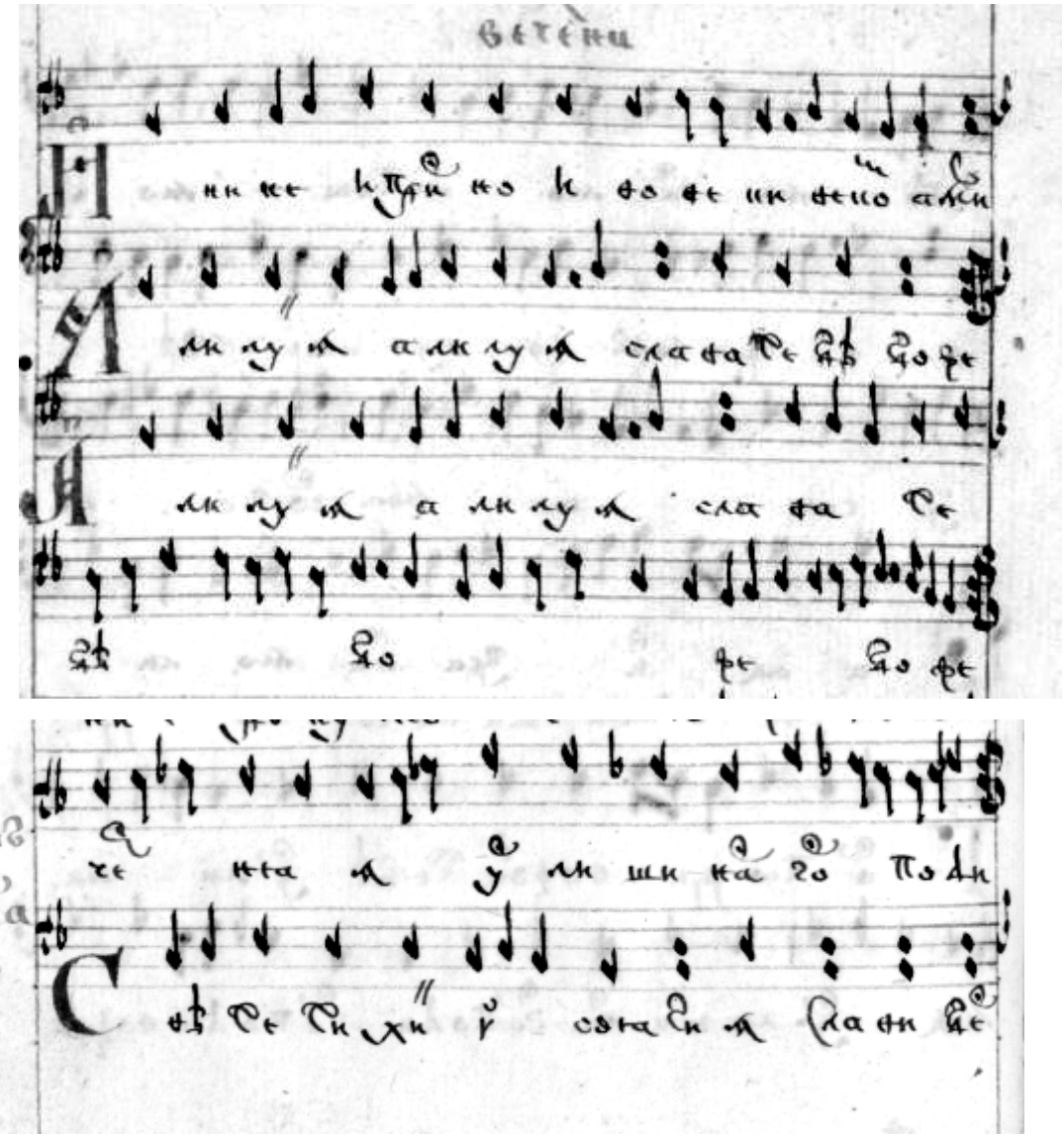
Додаток В.1.

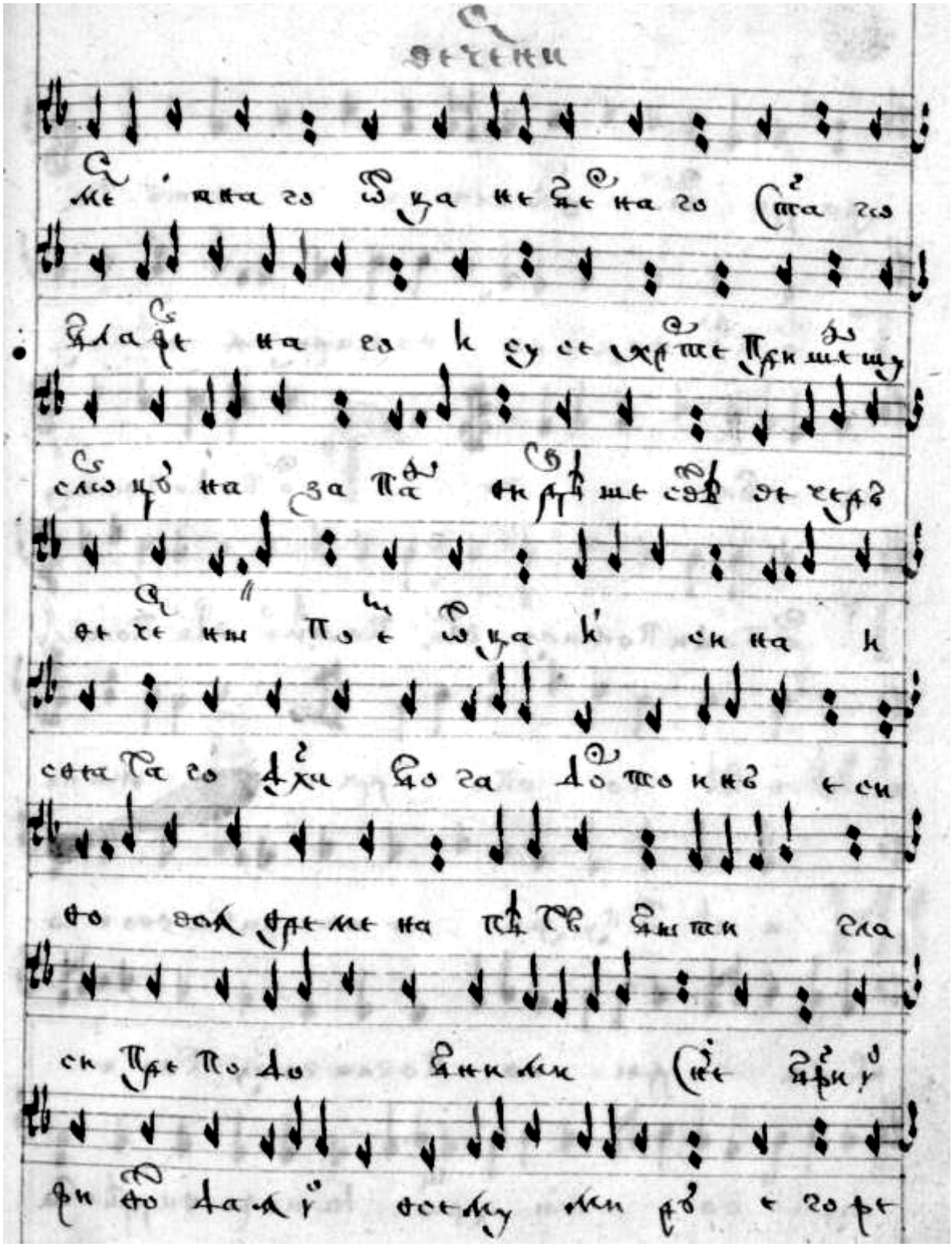
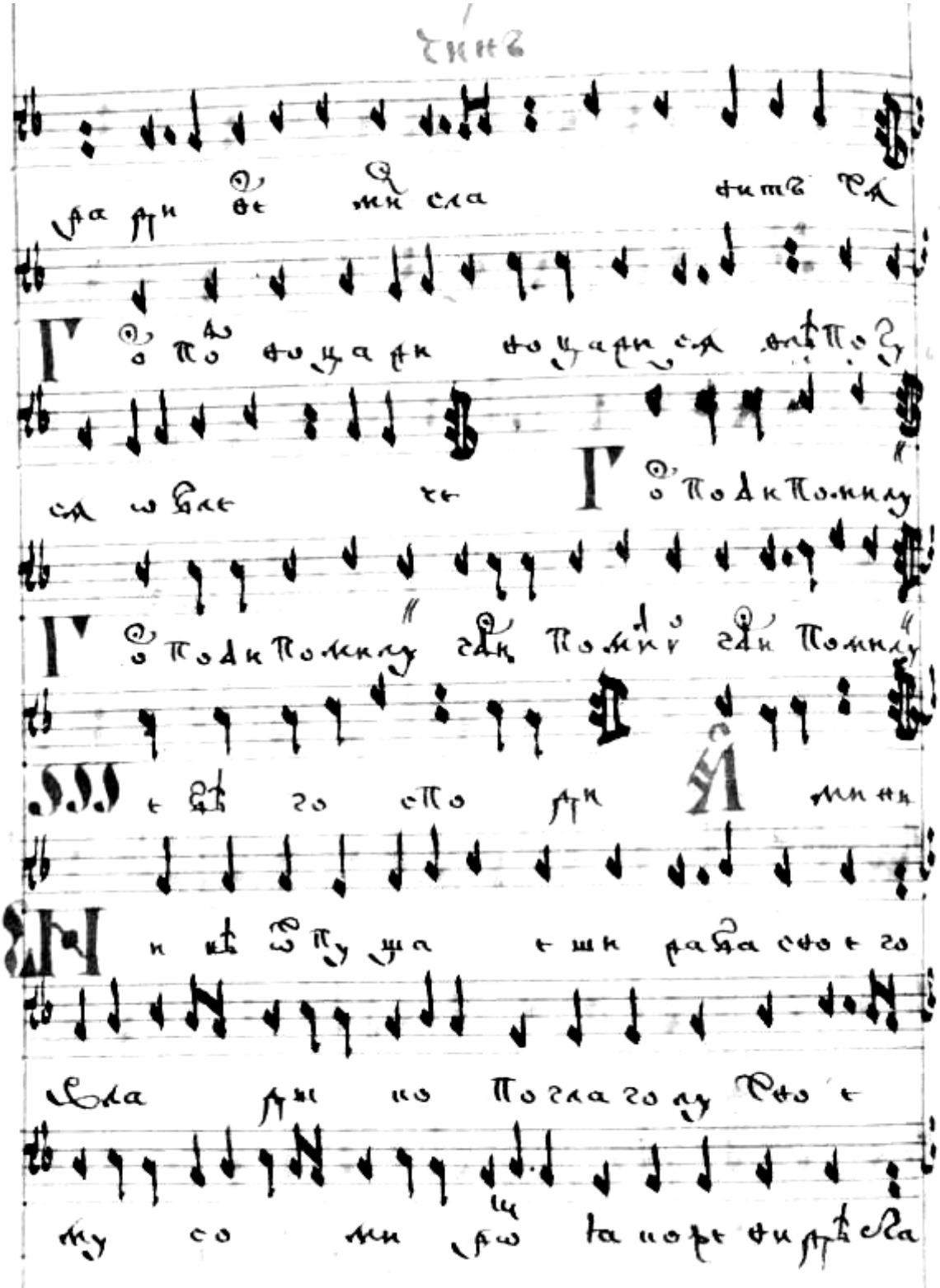
«Предначенательний» псалом 103 у Супрасльському ірмологіоні 1598-1601 р.

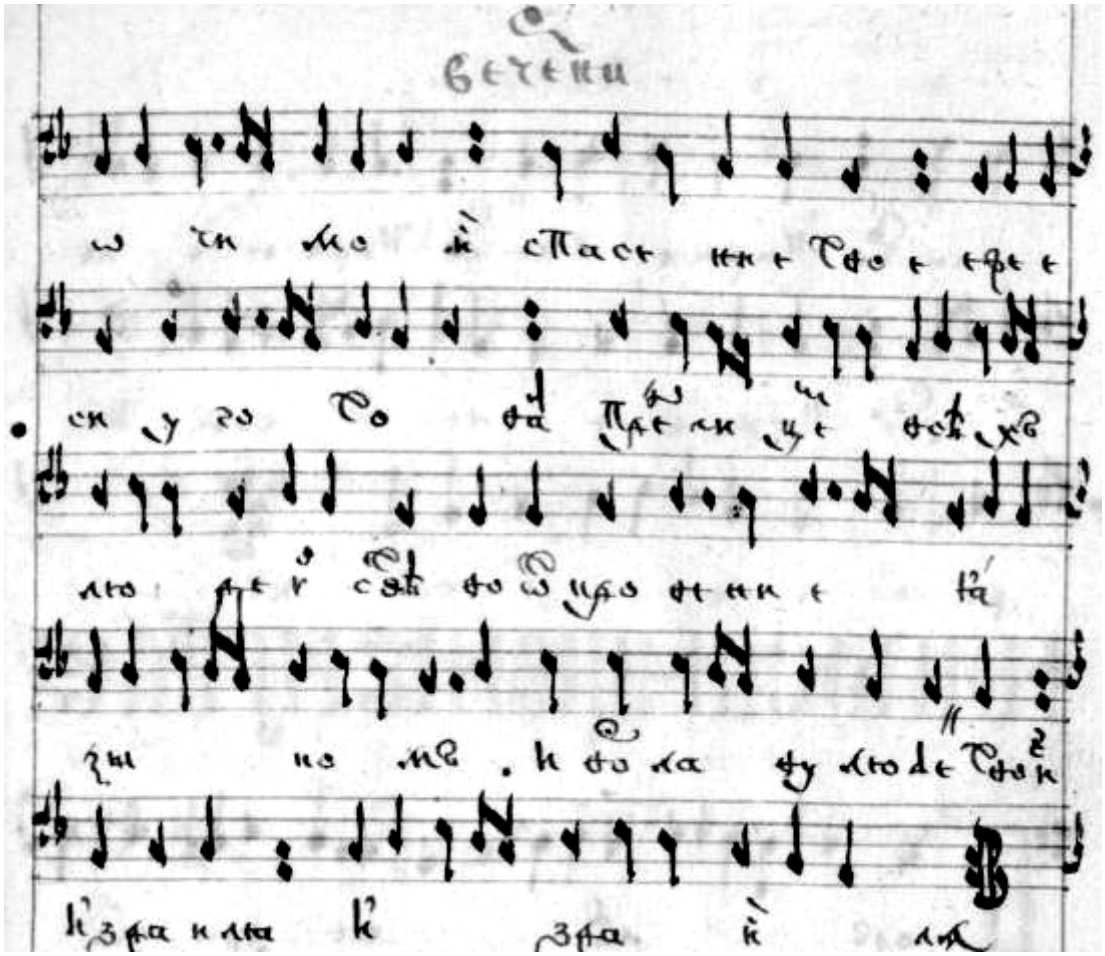


Додаток В.2.

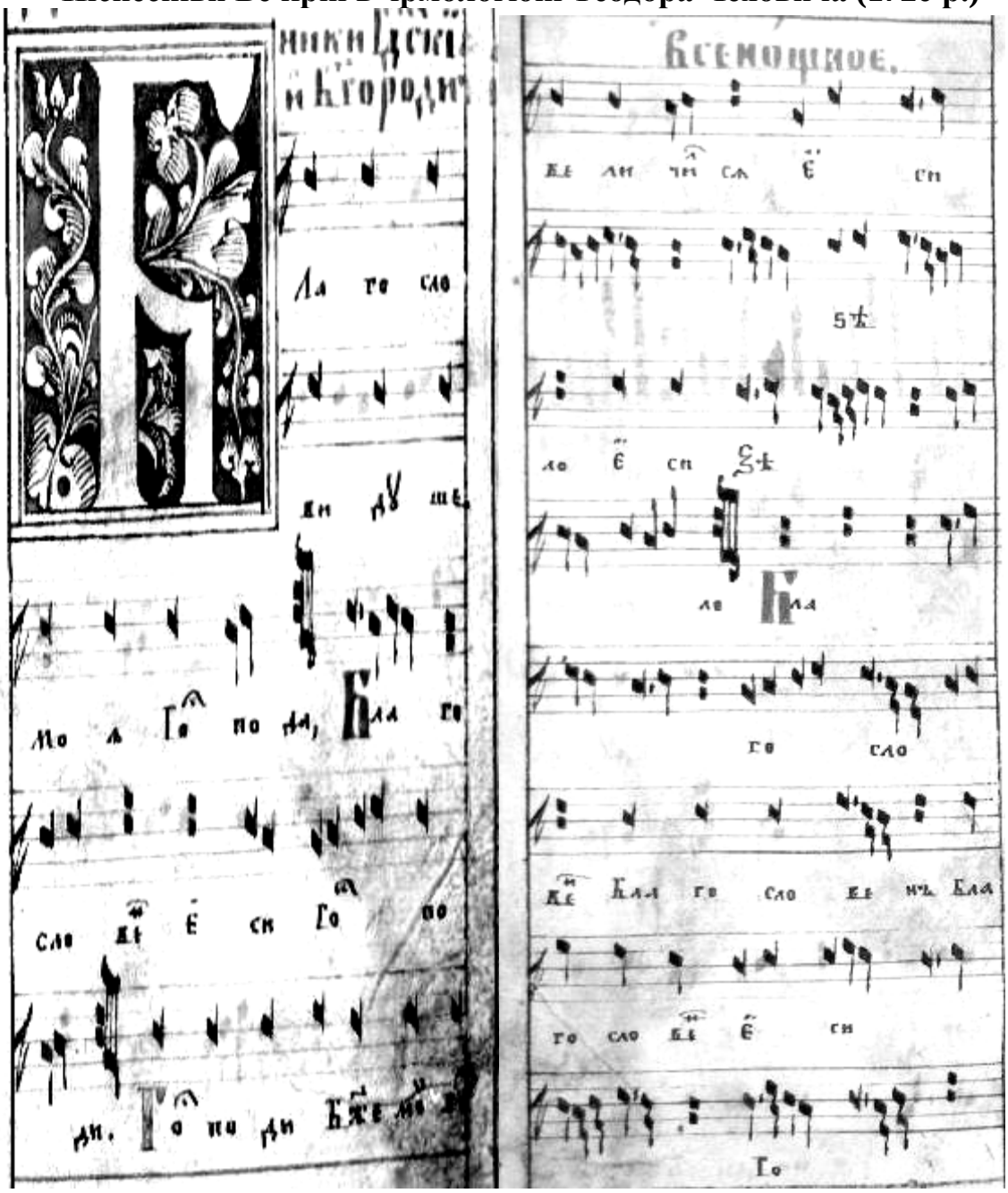
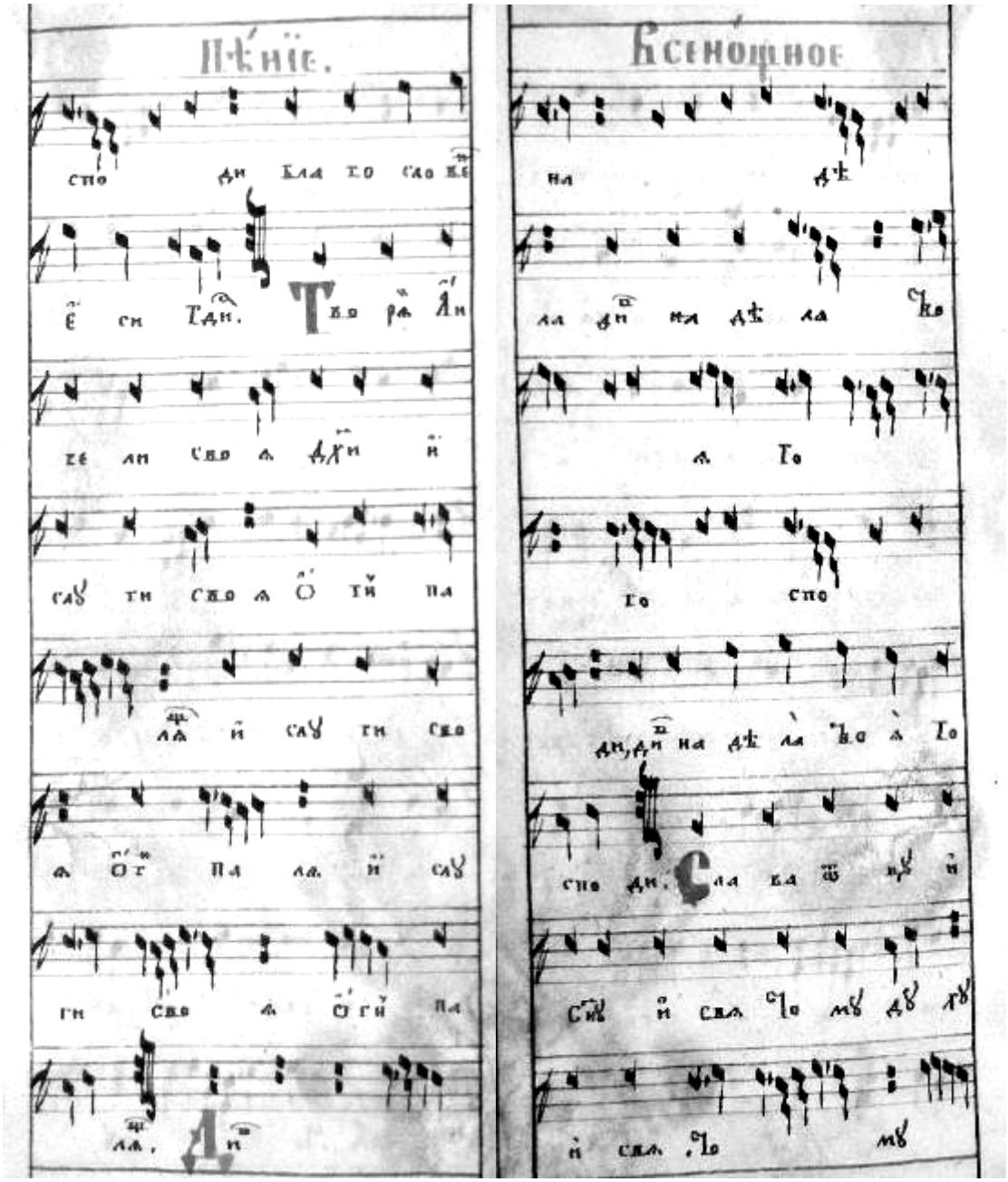
«Блажен муж» у Супрасльському ірмологіоні 1598-1601 р.

Додаток В.3.

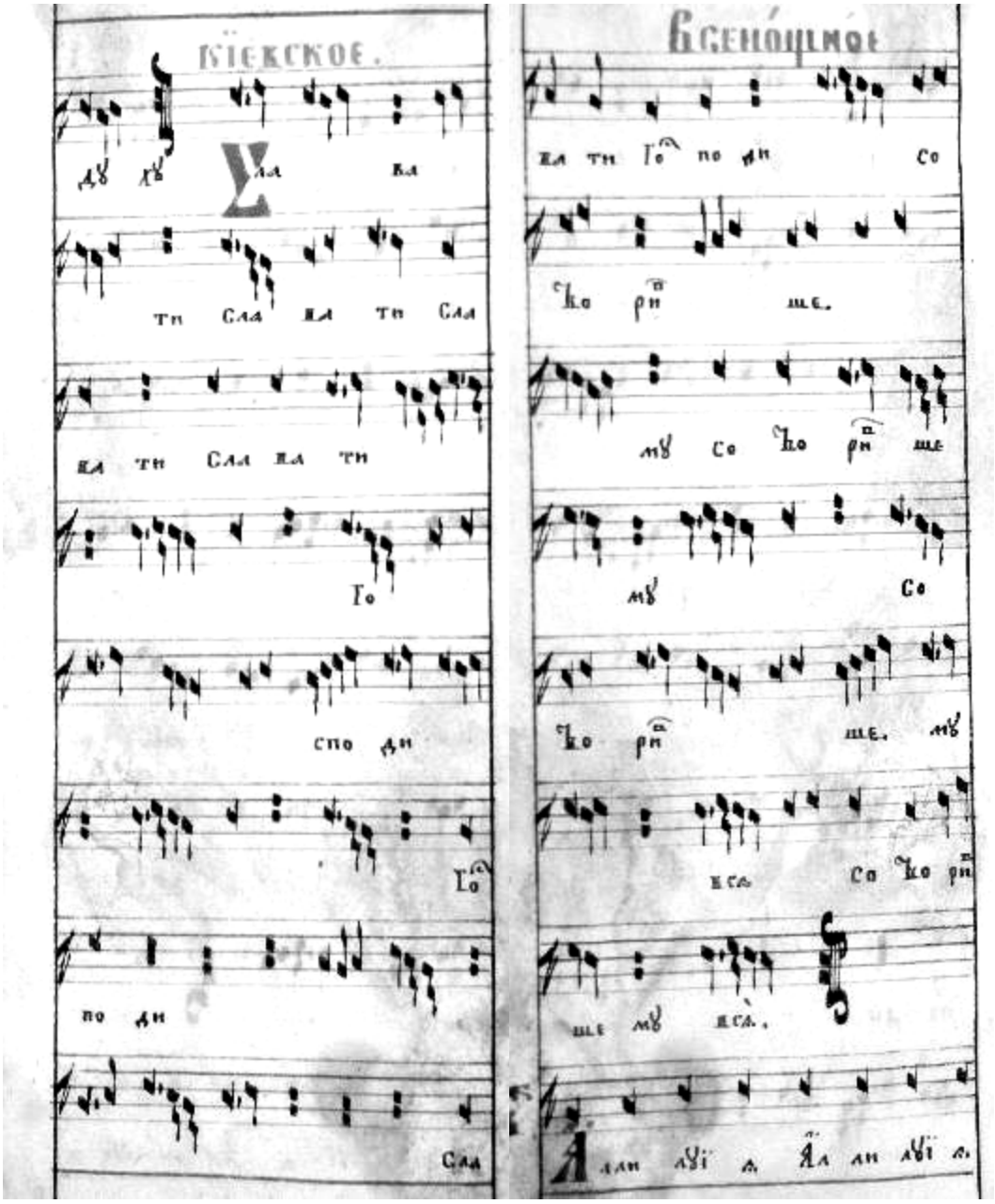
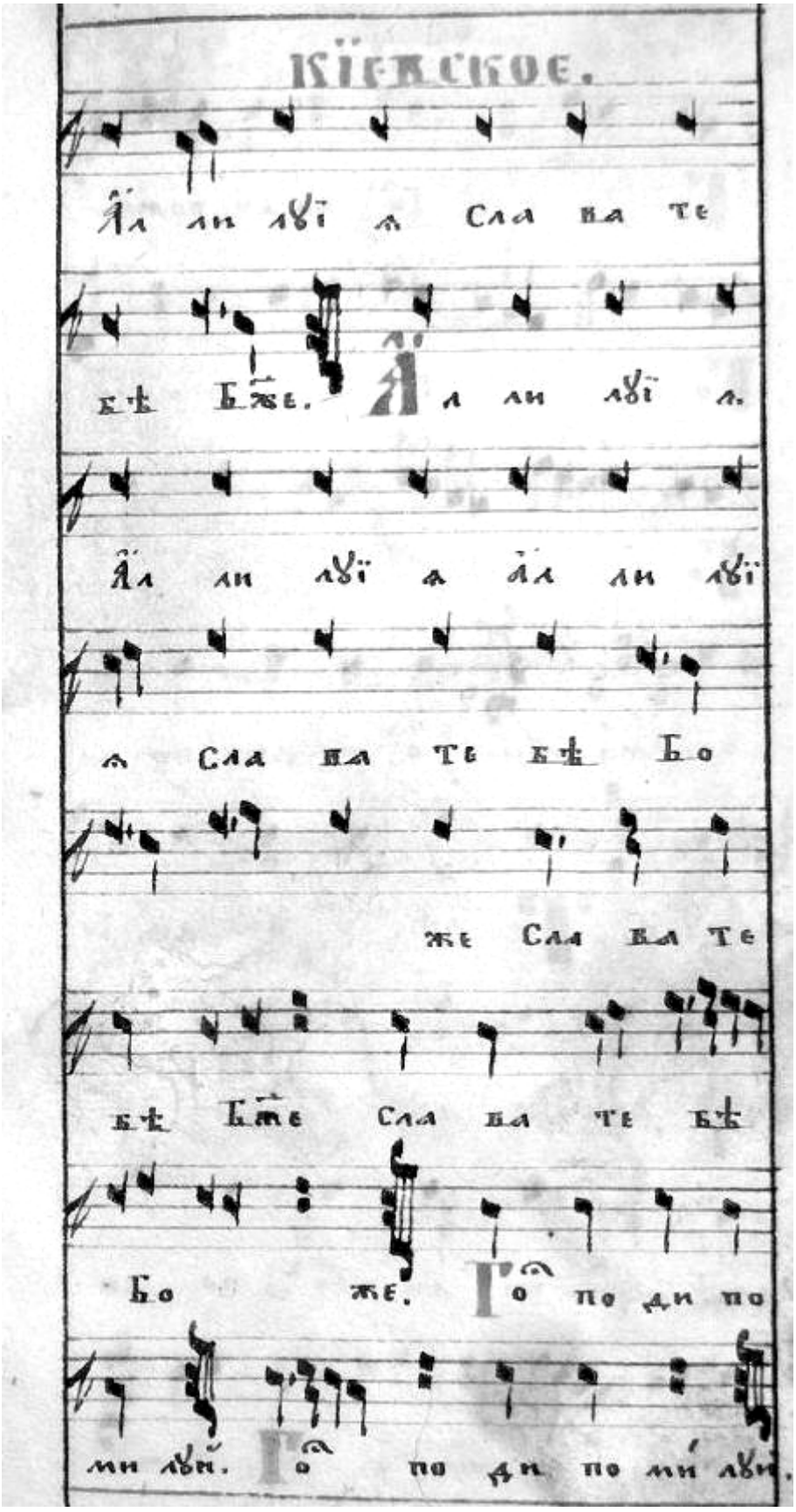
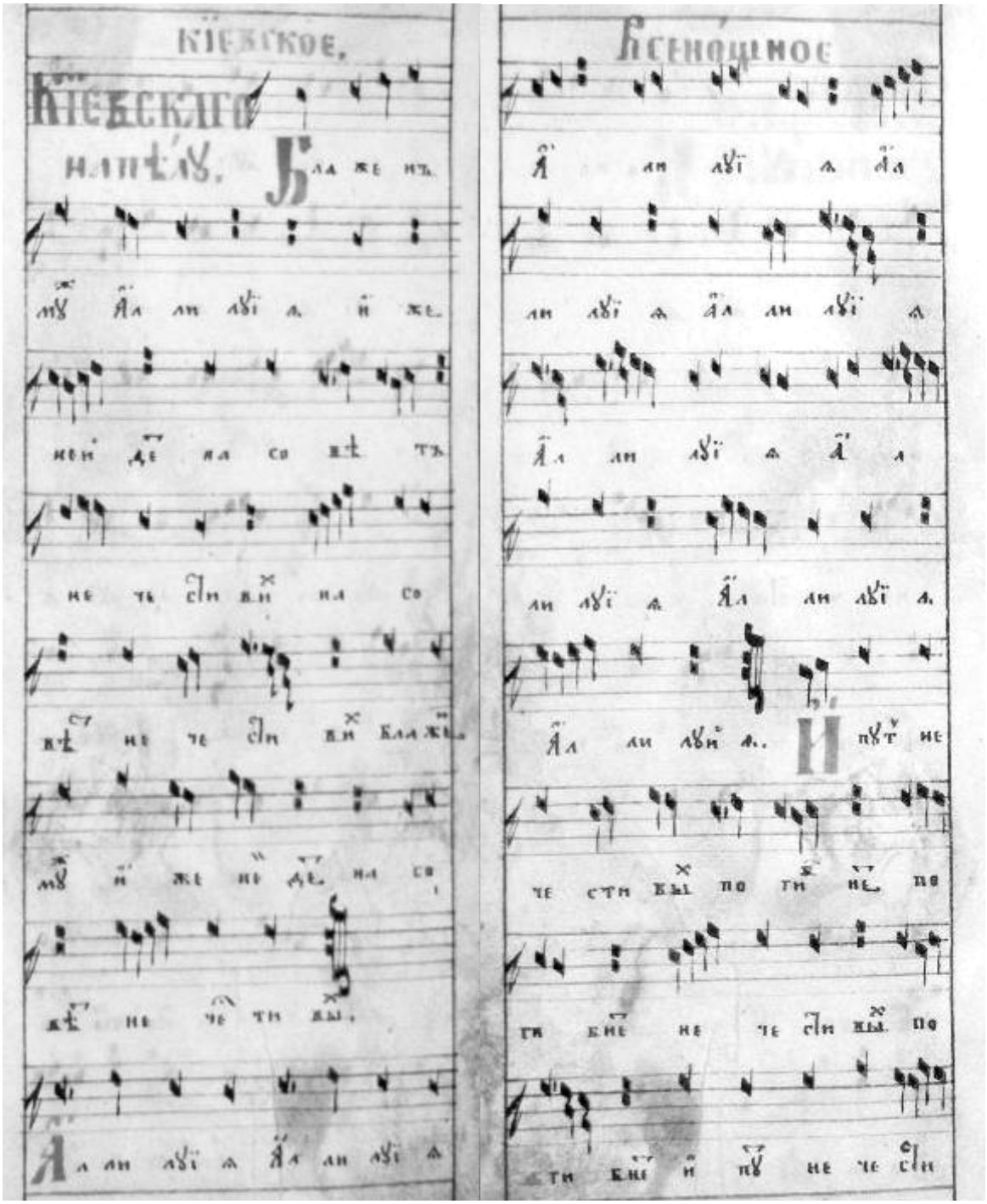
«Вечірня київська» з Перемишльського ірмологіону середини XVII ст.



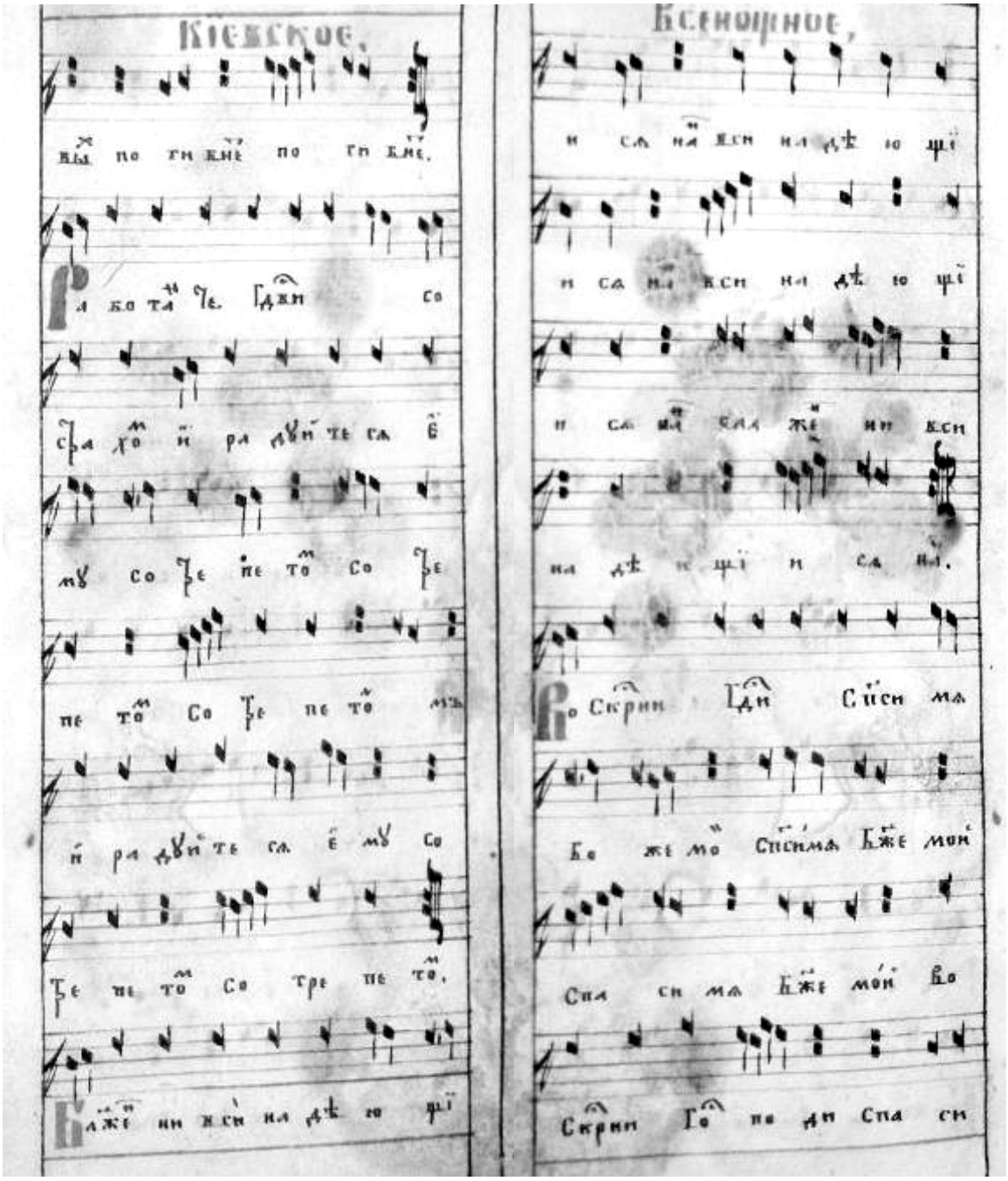
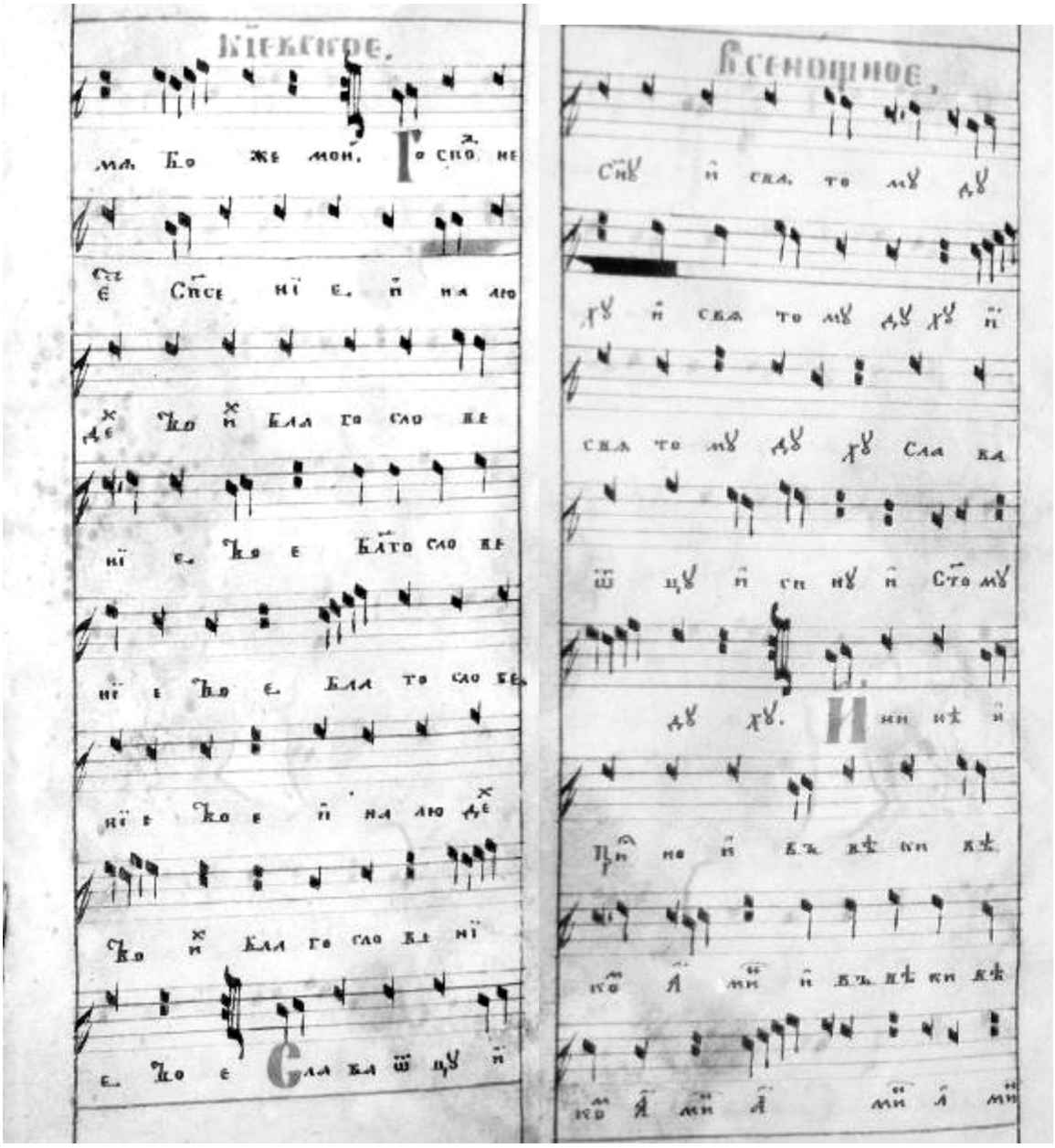
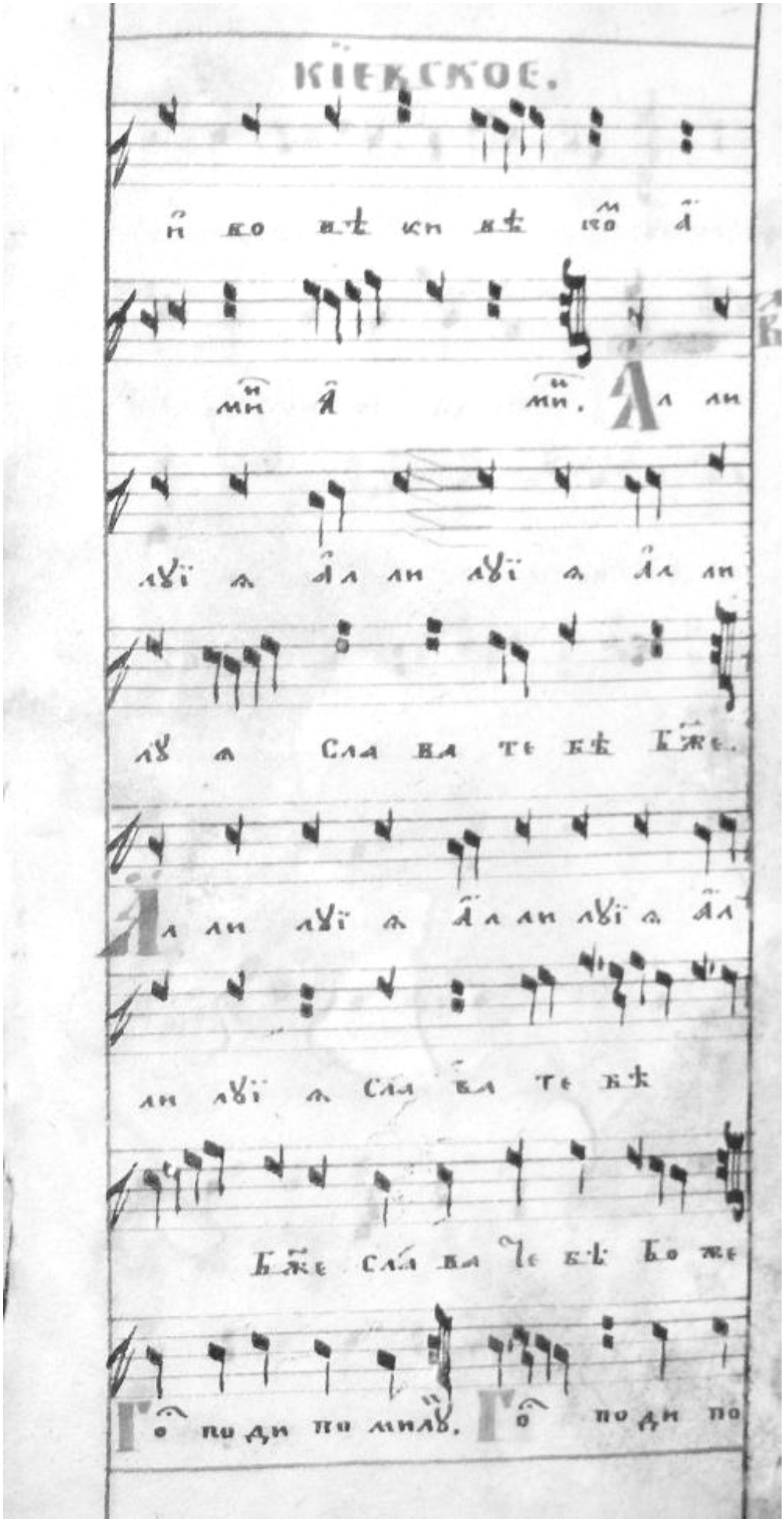
Ветени




Вечерня

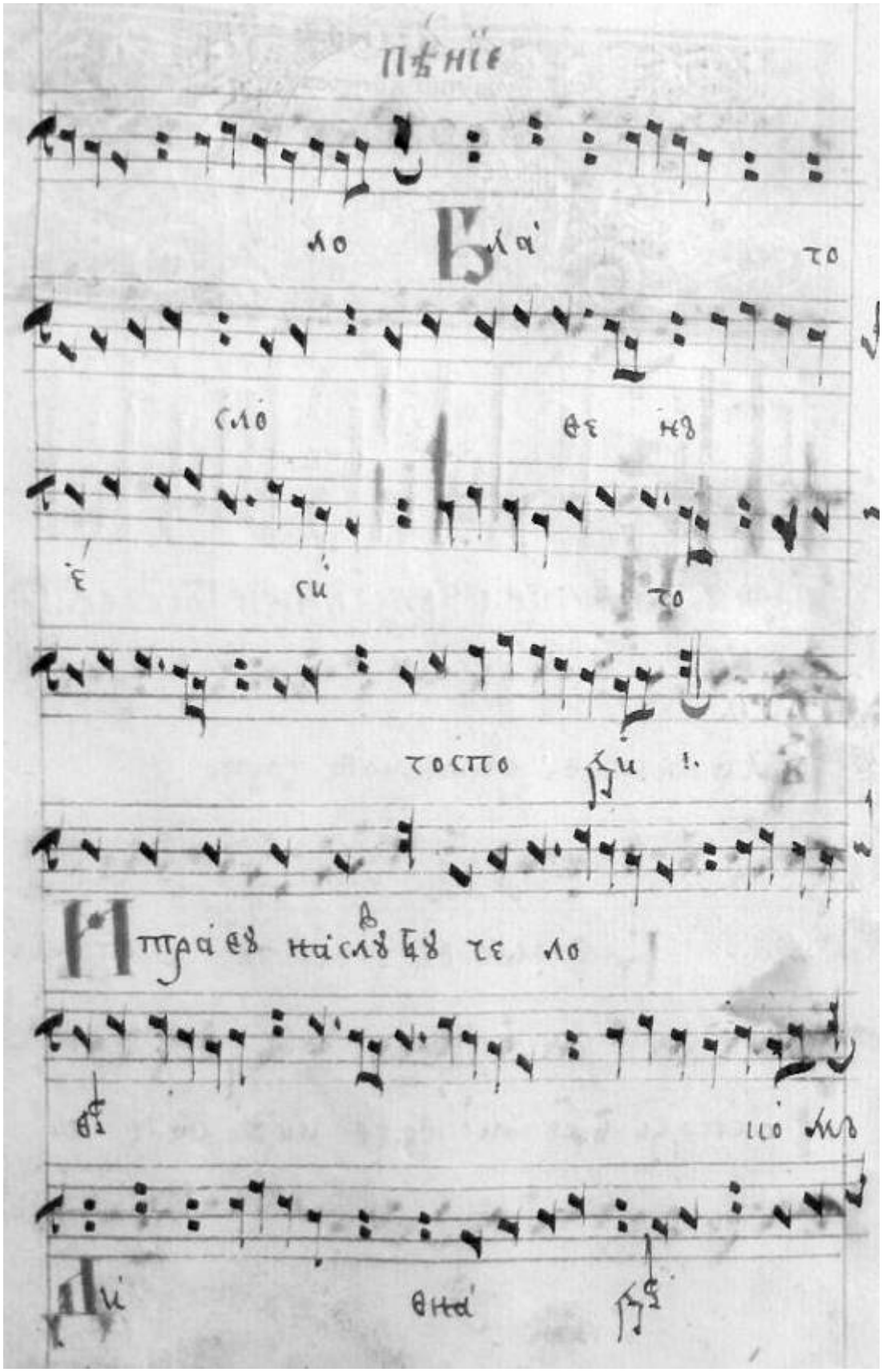
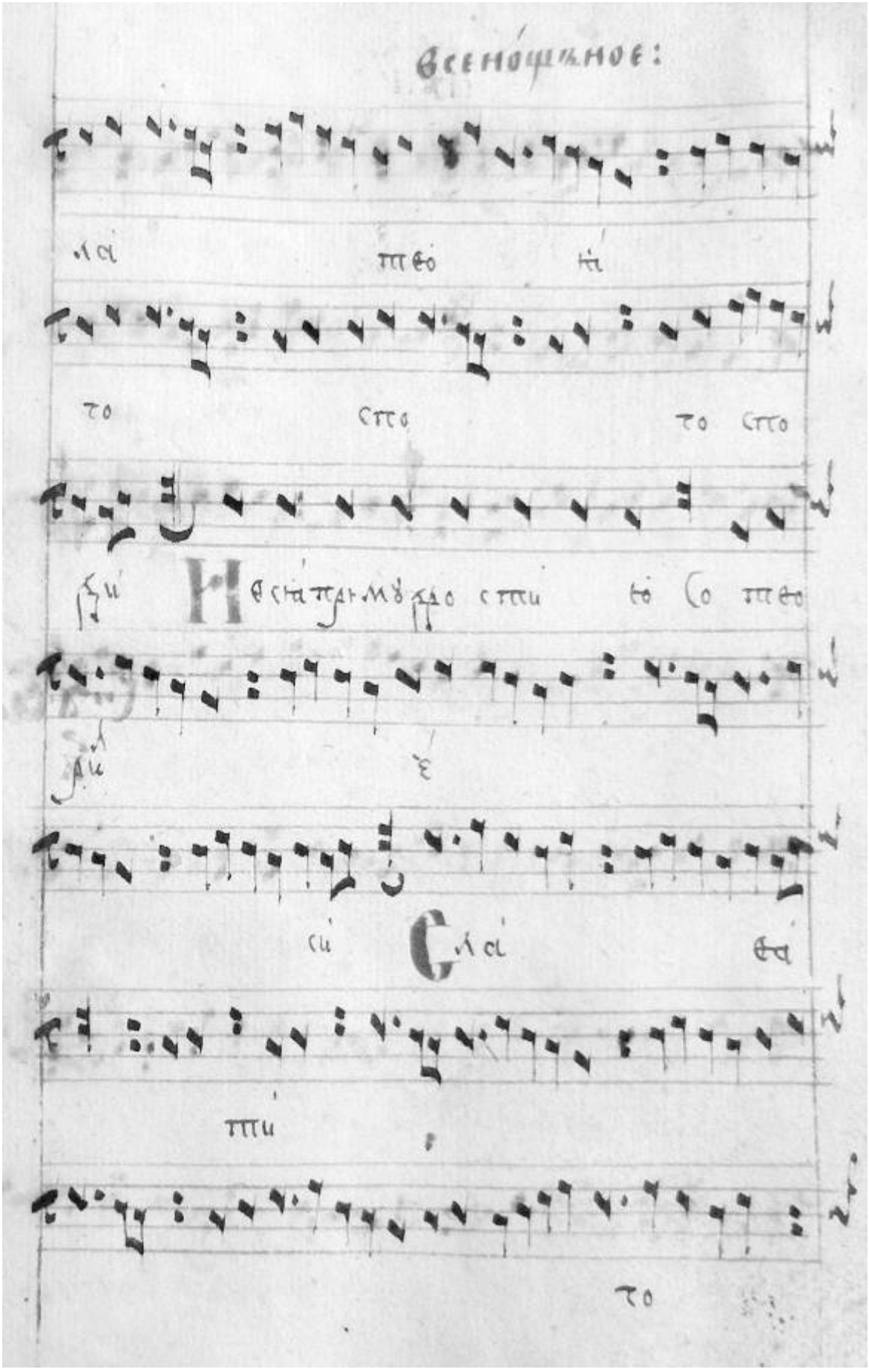
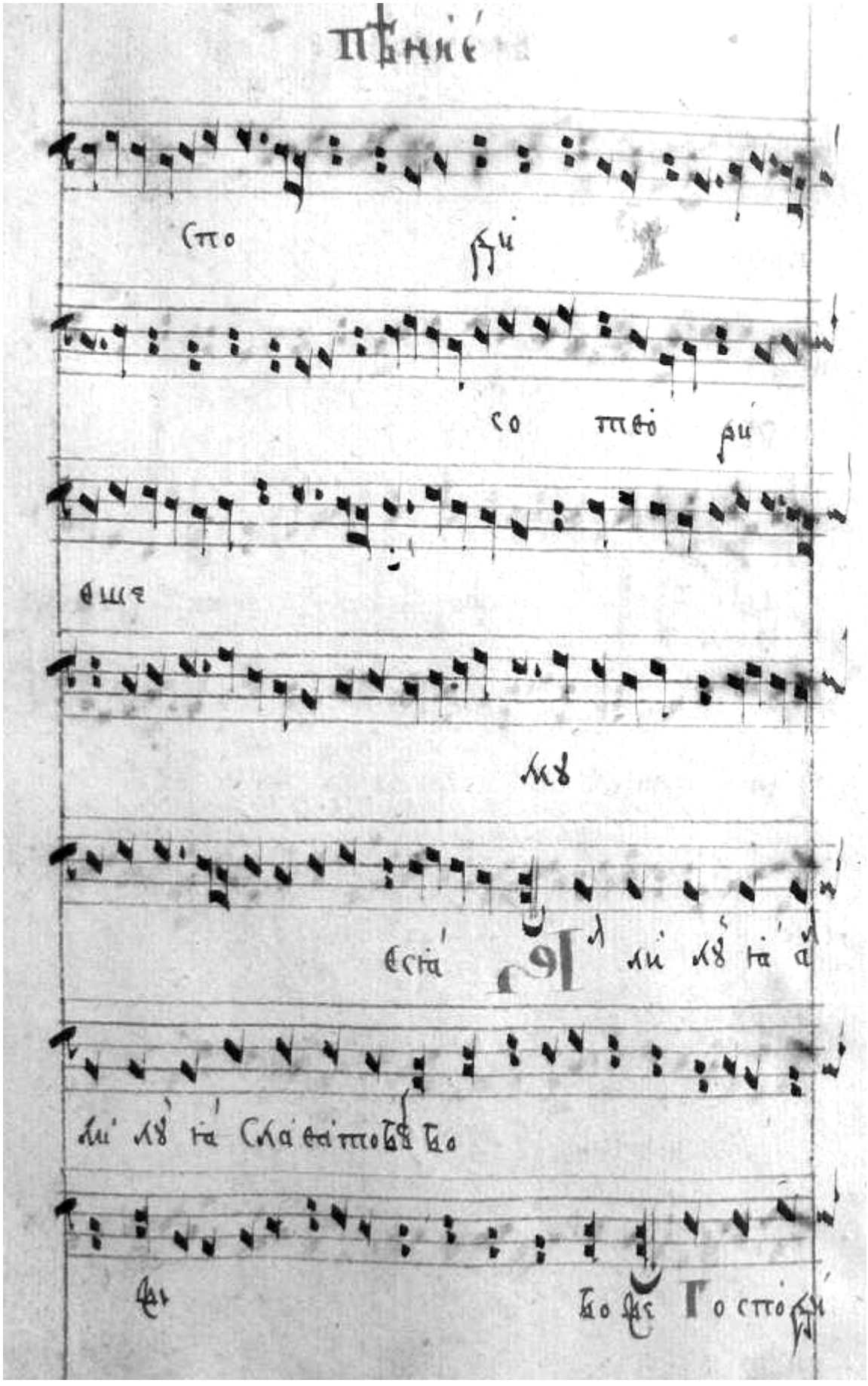
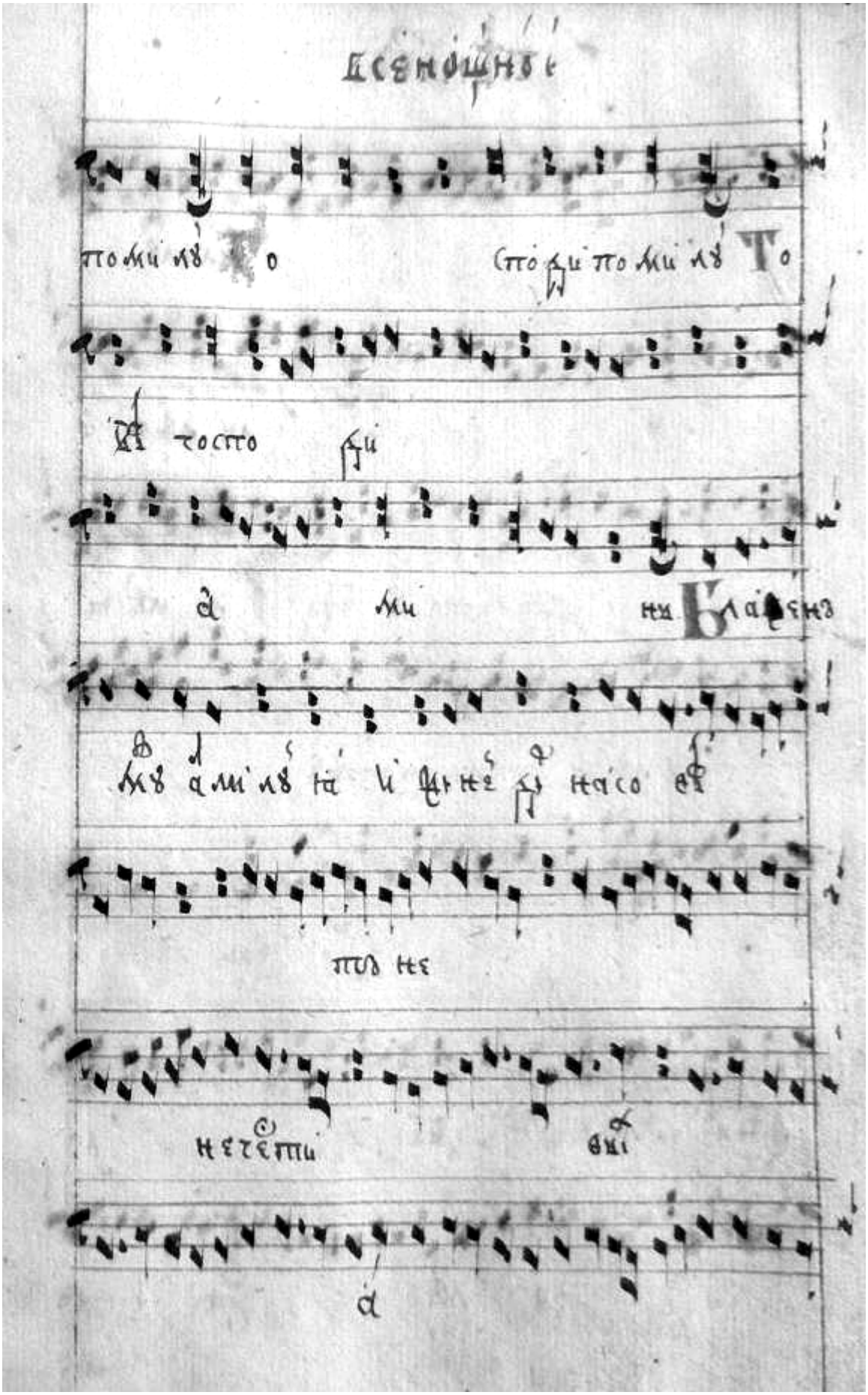
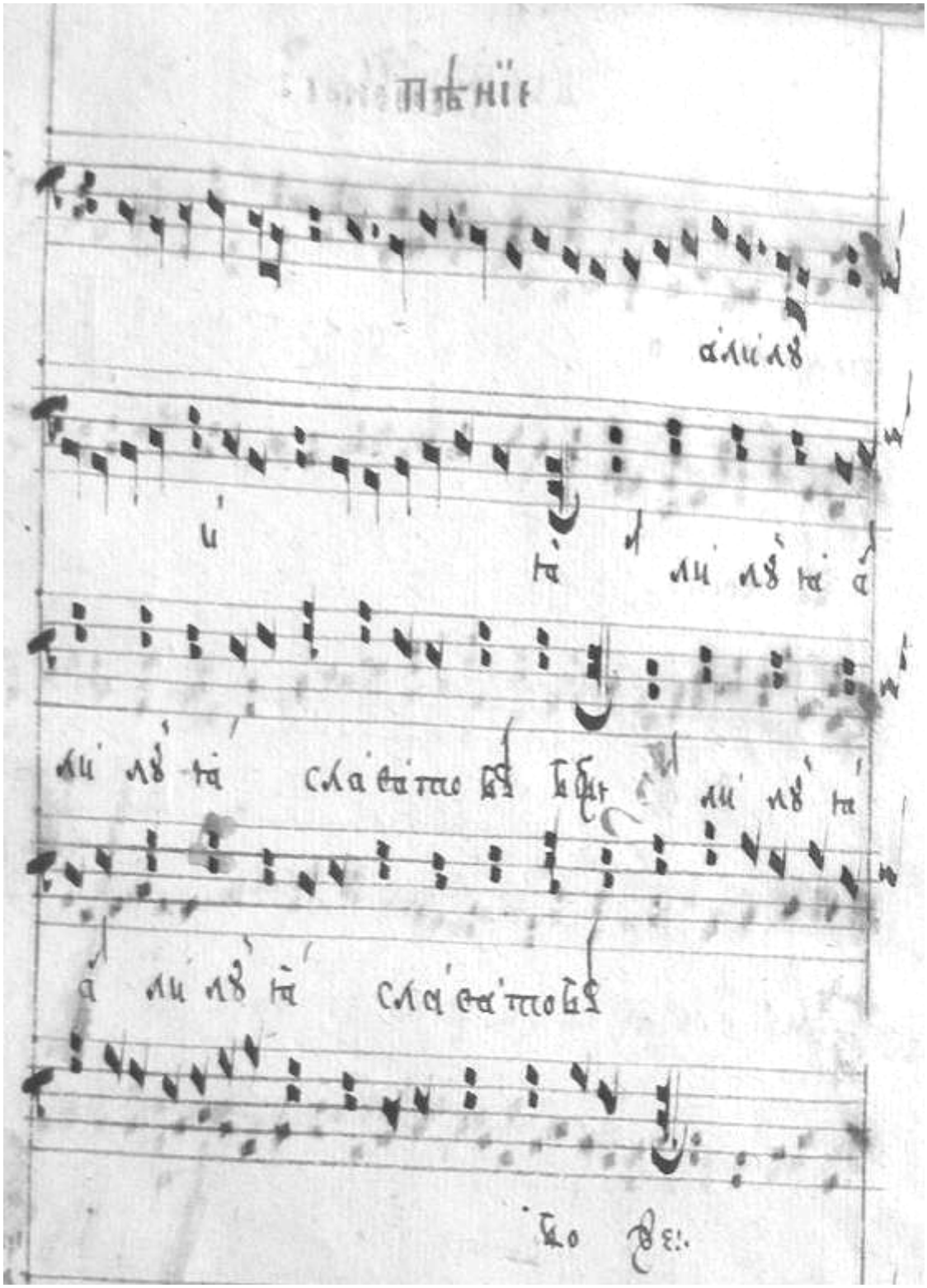
Додаток В.4

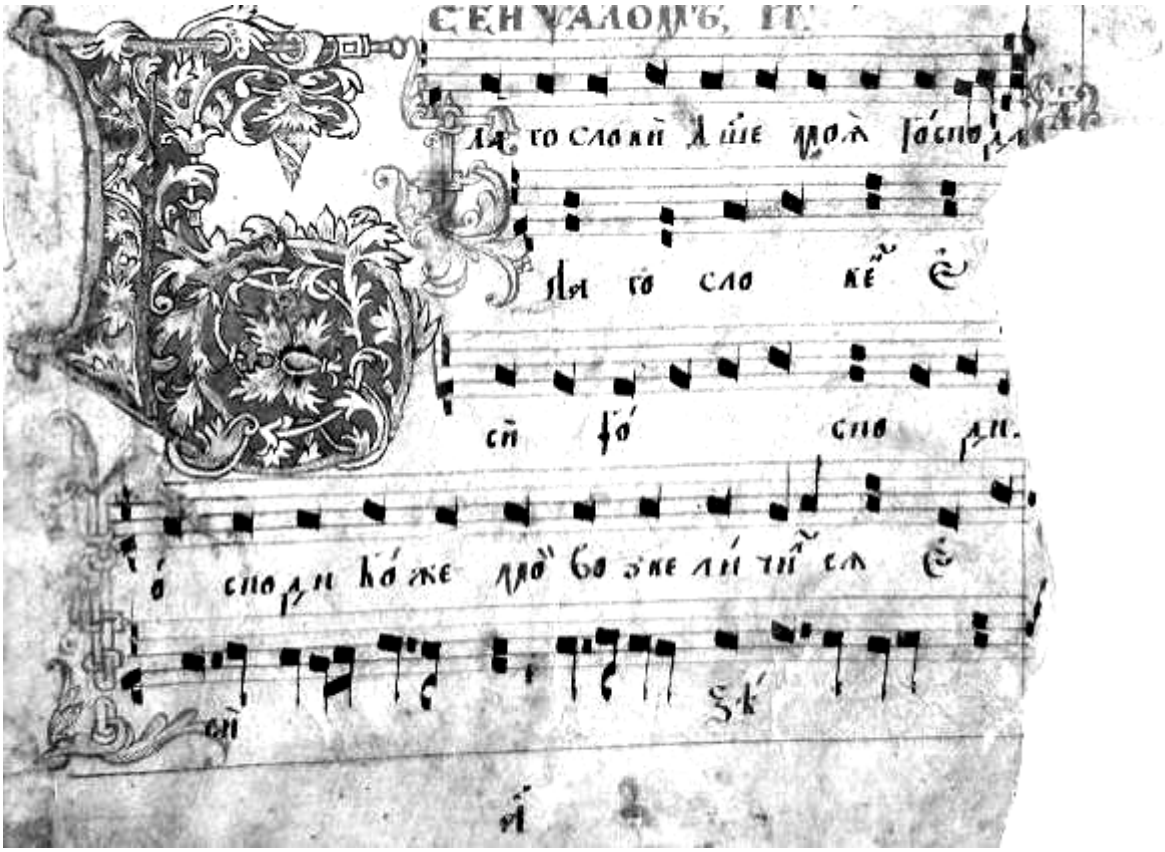
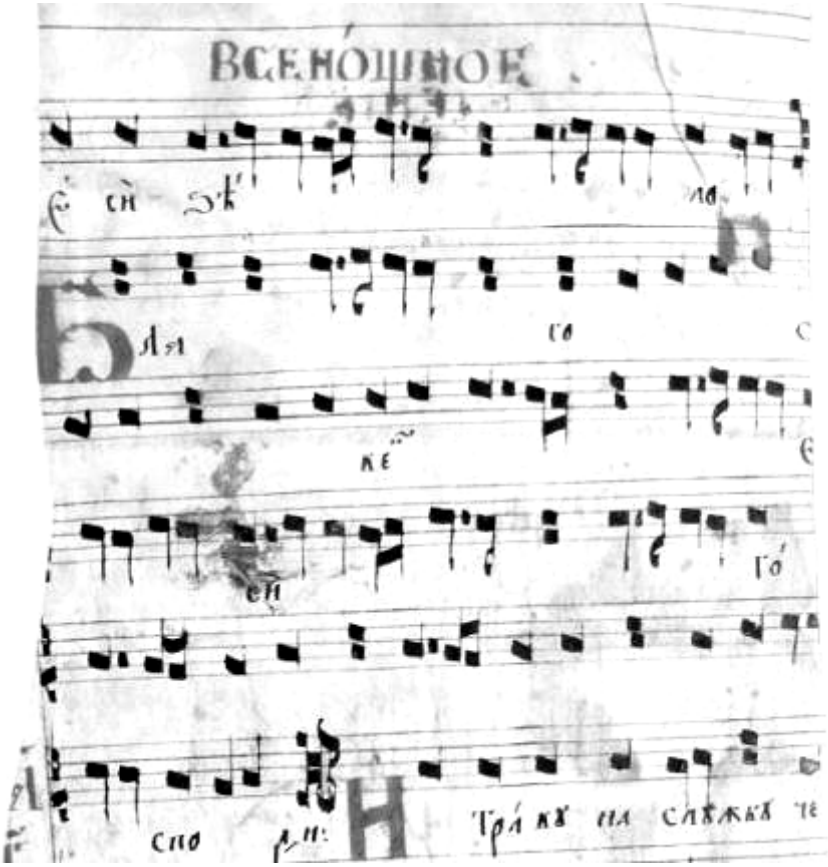
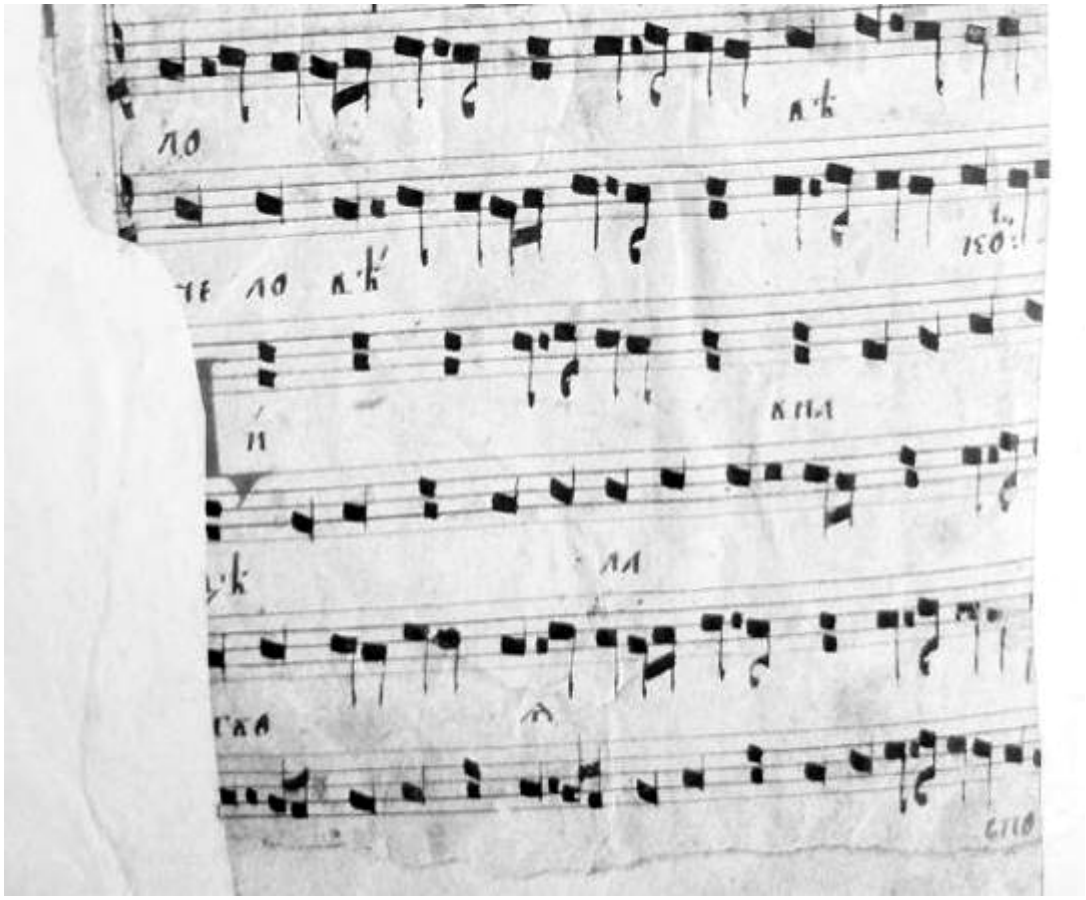
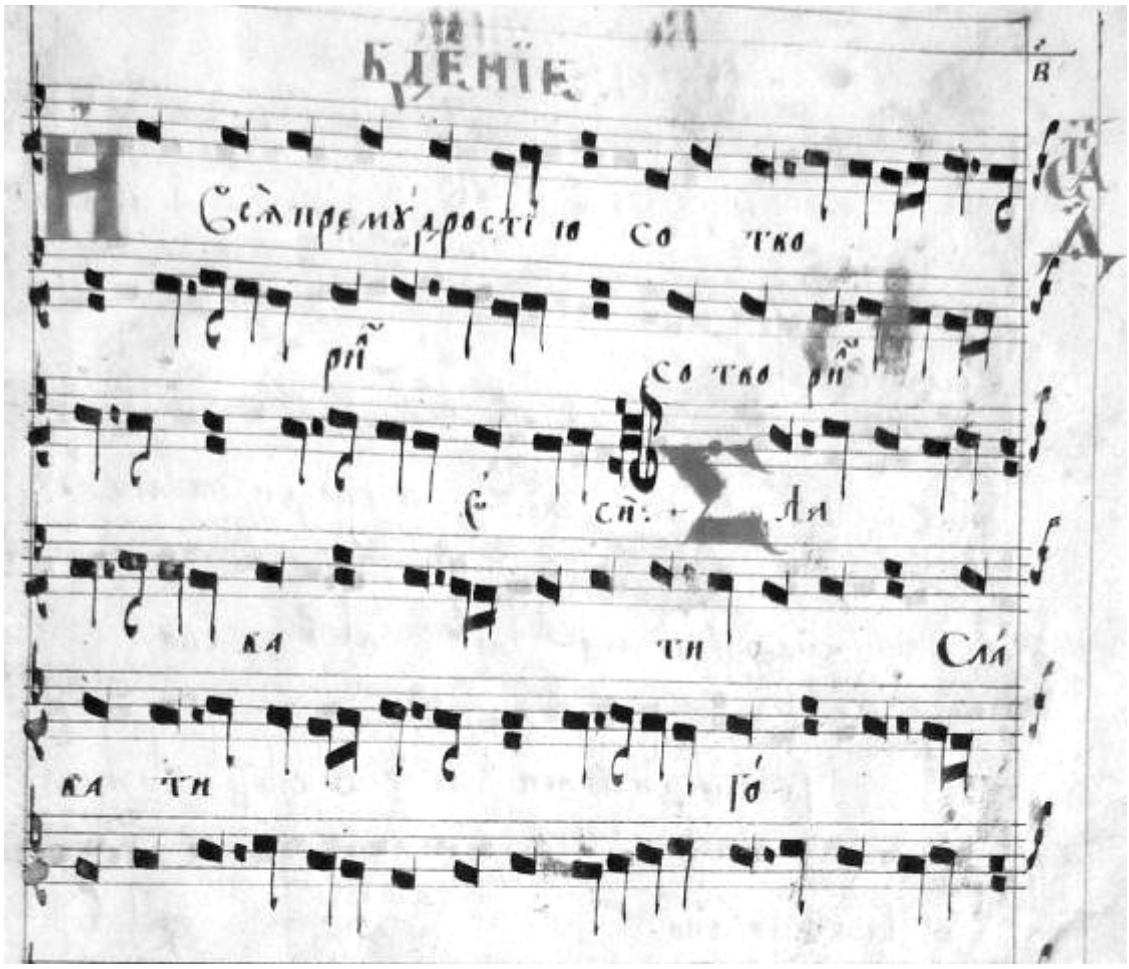
Піснеспіви Вечірні в ірмологіоні Теодора Чеховича (1720 р.)

Пѣніе.
Ксенофонтово

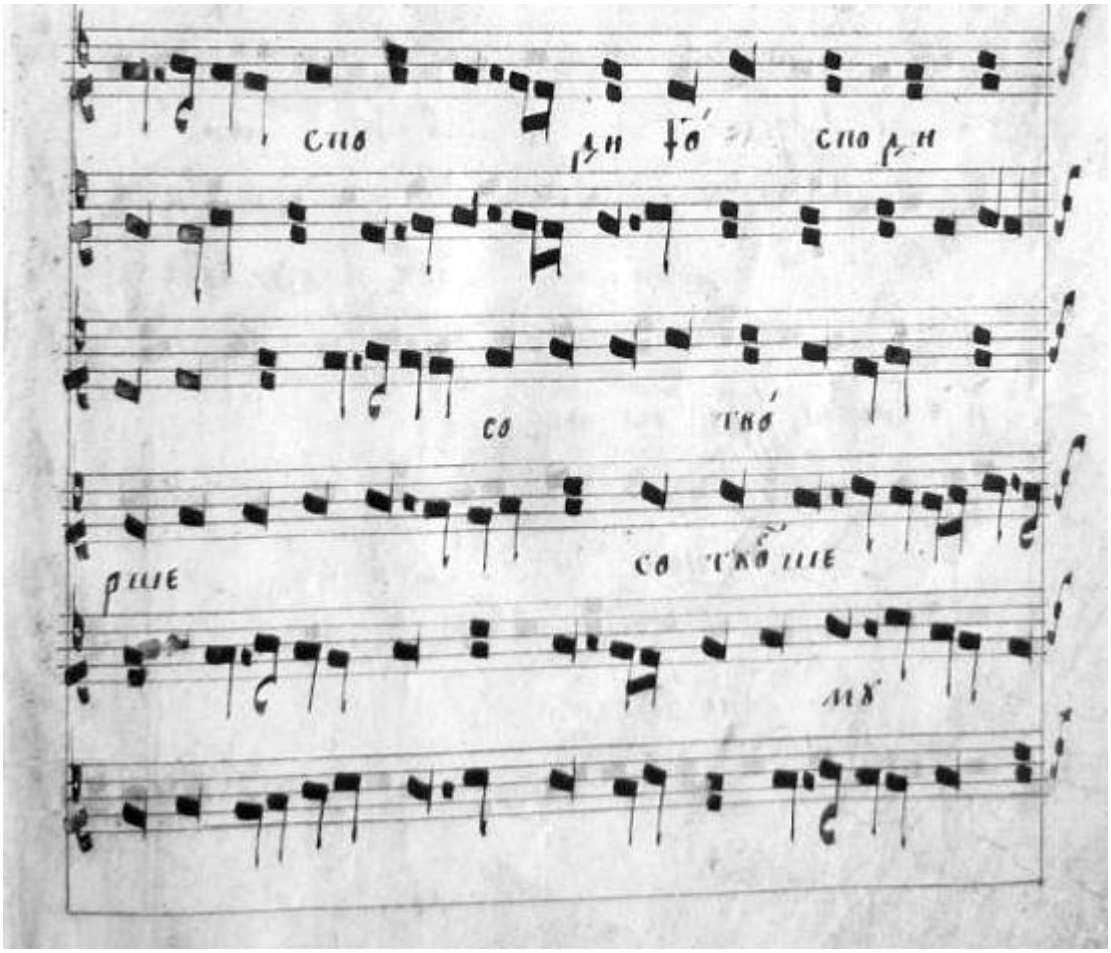
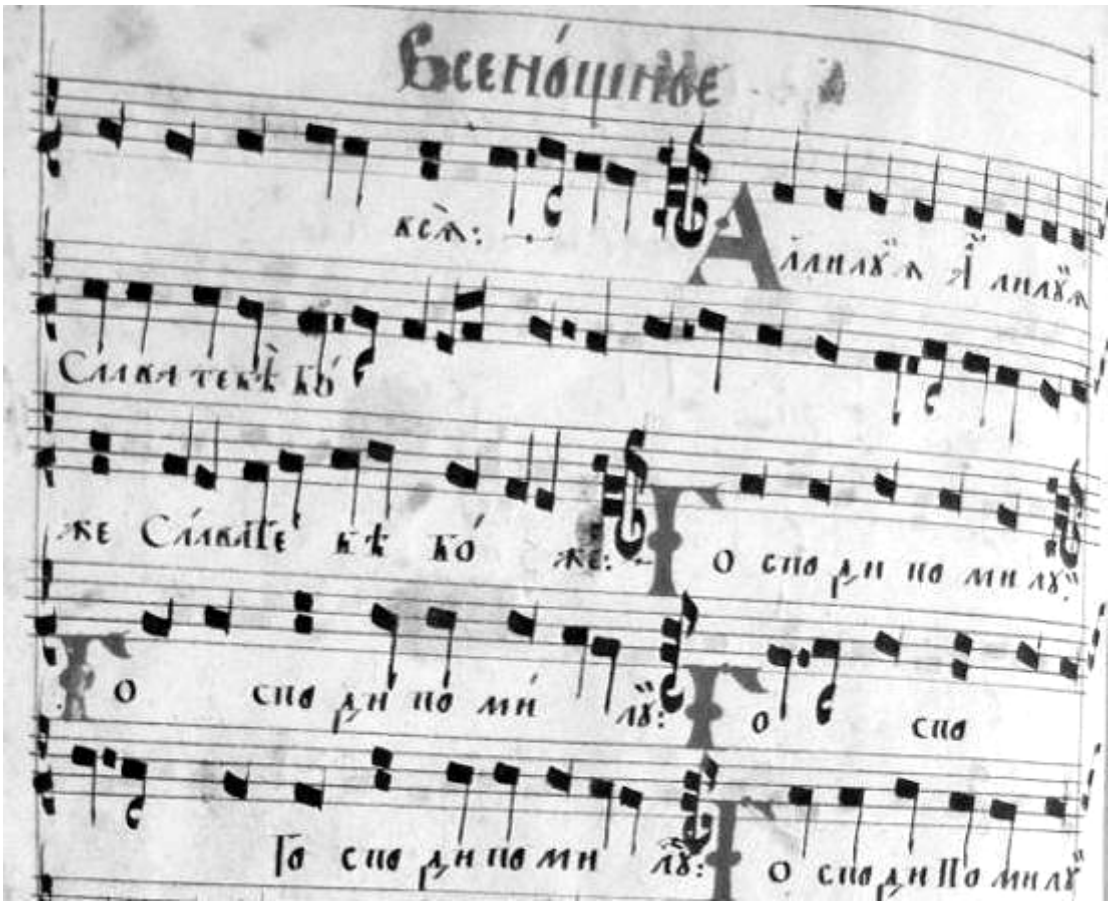
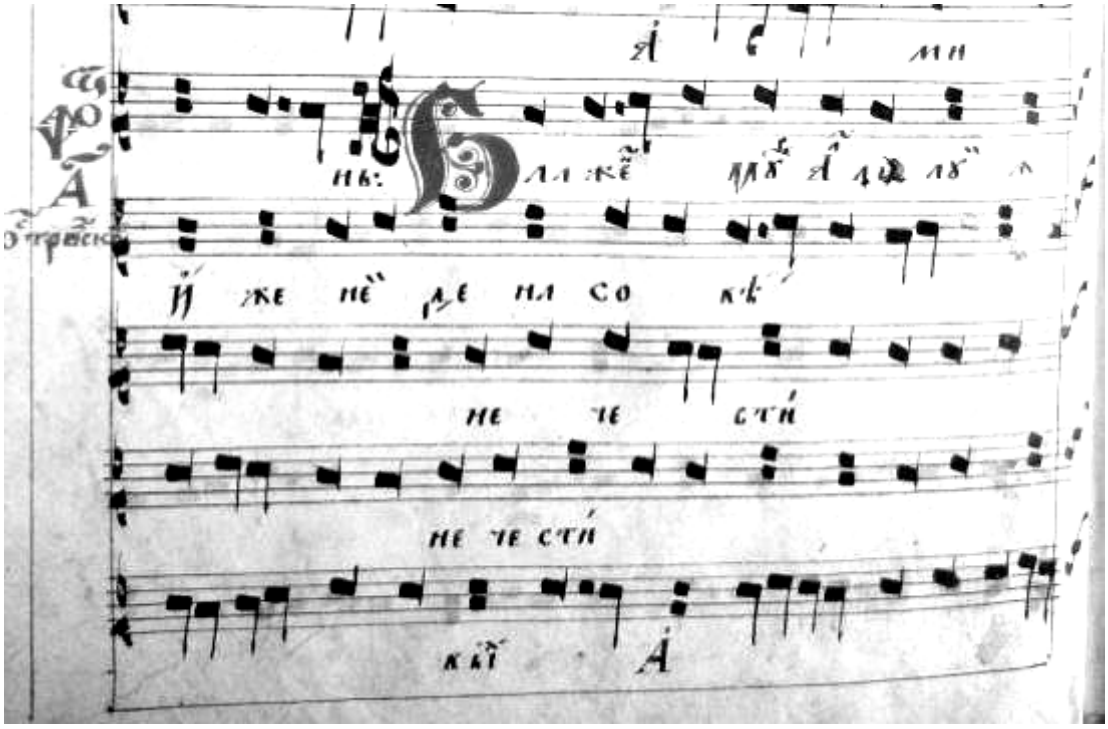
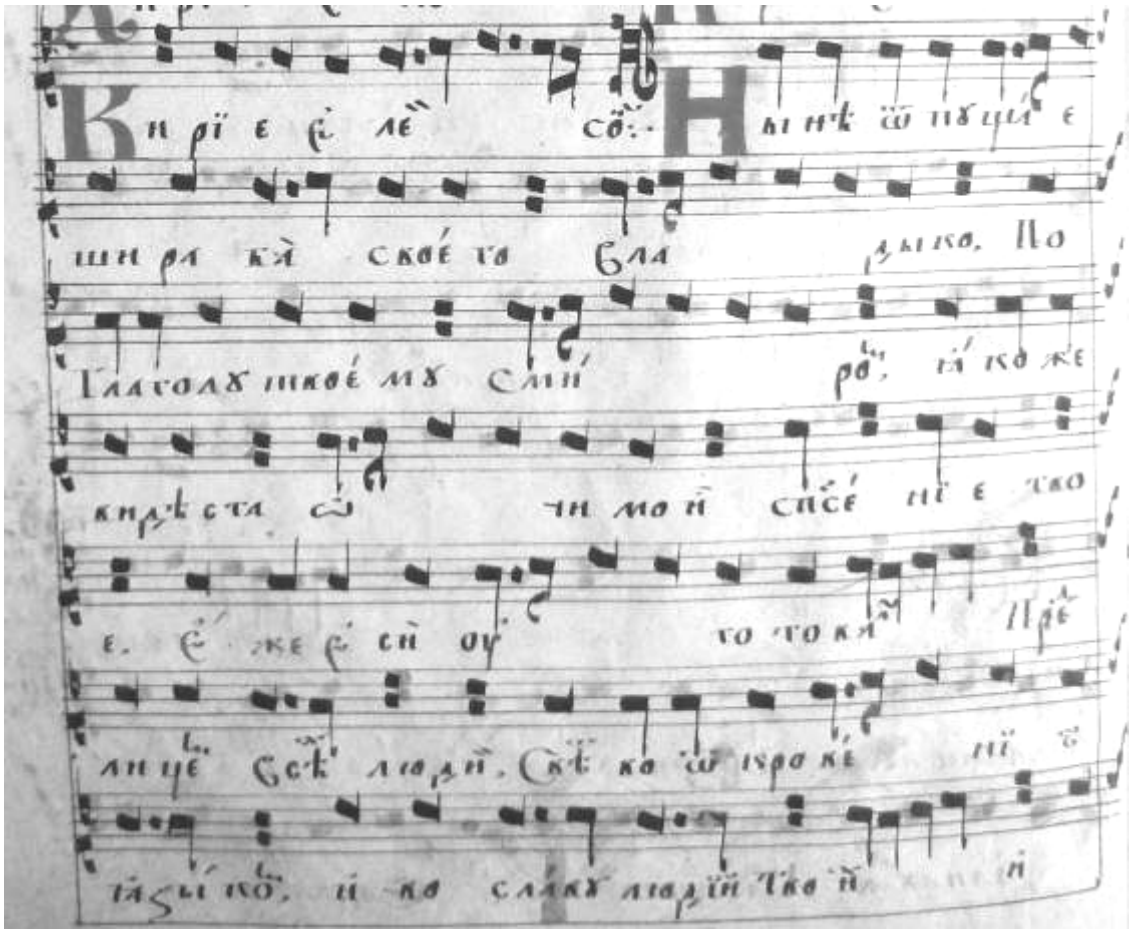

КІЕВСКОЕ.
Всенощное
Слава
Ей ти Го по ди Со
Ко ро ше.
Со Ко ро ше
Со
Ко ро ше.
Ей Со Ко ро
ше Ей
Аллилуіа Аллилуіа

КІЄВСКОЄ.
Ал ли лу́ї а Сла ва те
бѣ Бо́же. Ал ли лу́ї а.
Ал ли лу́ї а Ал ли лу́ї
а Сла ва те бѣ Бо
же Сла ва те
бѣ Бо́же Сла ва те бѣ
Бо же. О по ди по
ми лу́й. О по ди по ми́ лу́й.

Кіевское.
Кіевскаго
напѣва.
Всенощное

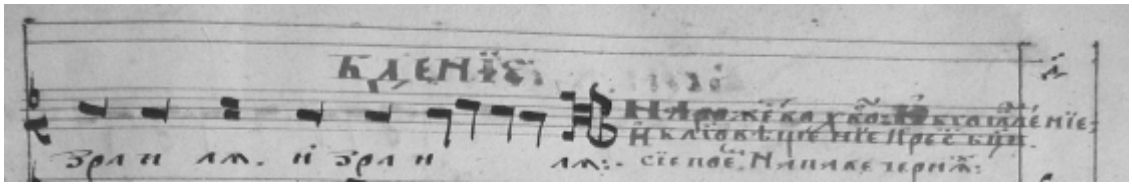

Кіевское.
Всенощное.

Кіевское.
Всенощное.

КІЕВСКОЕ.

Додаток В.5.

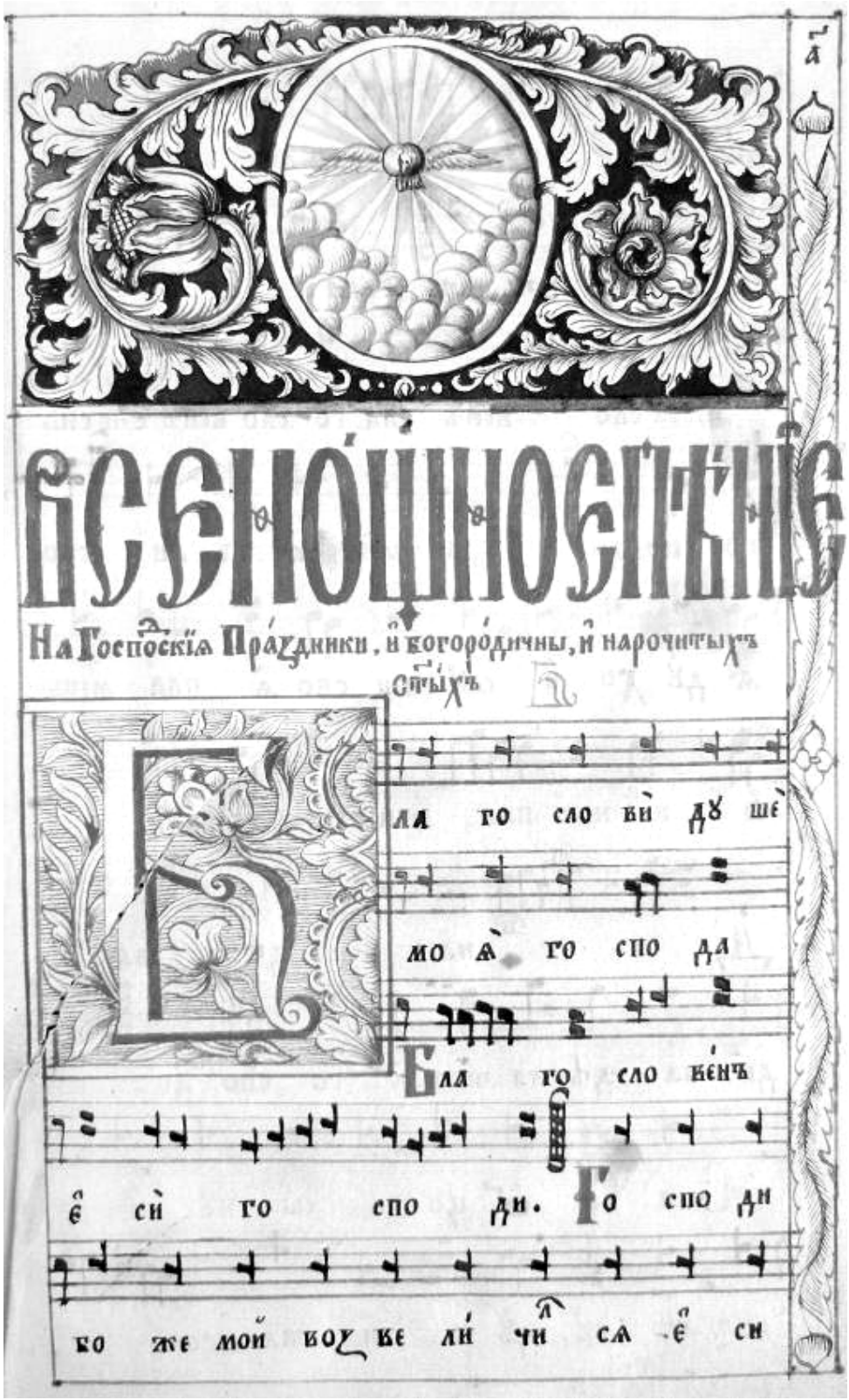
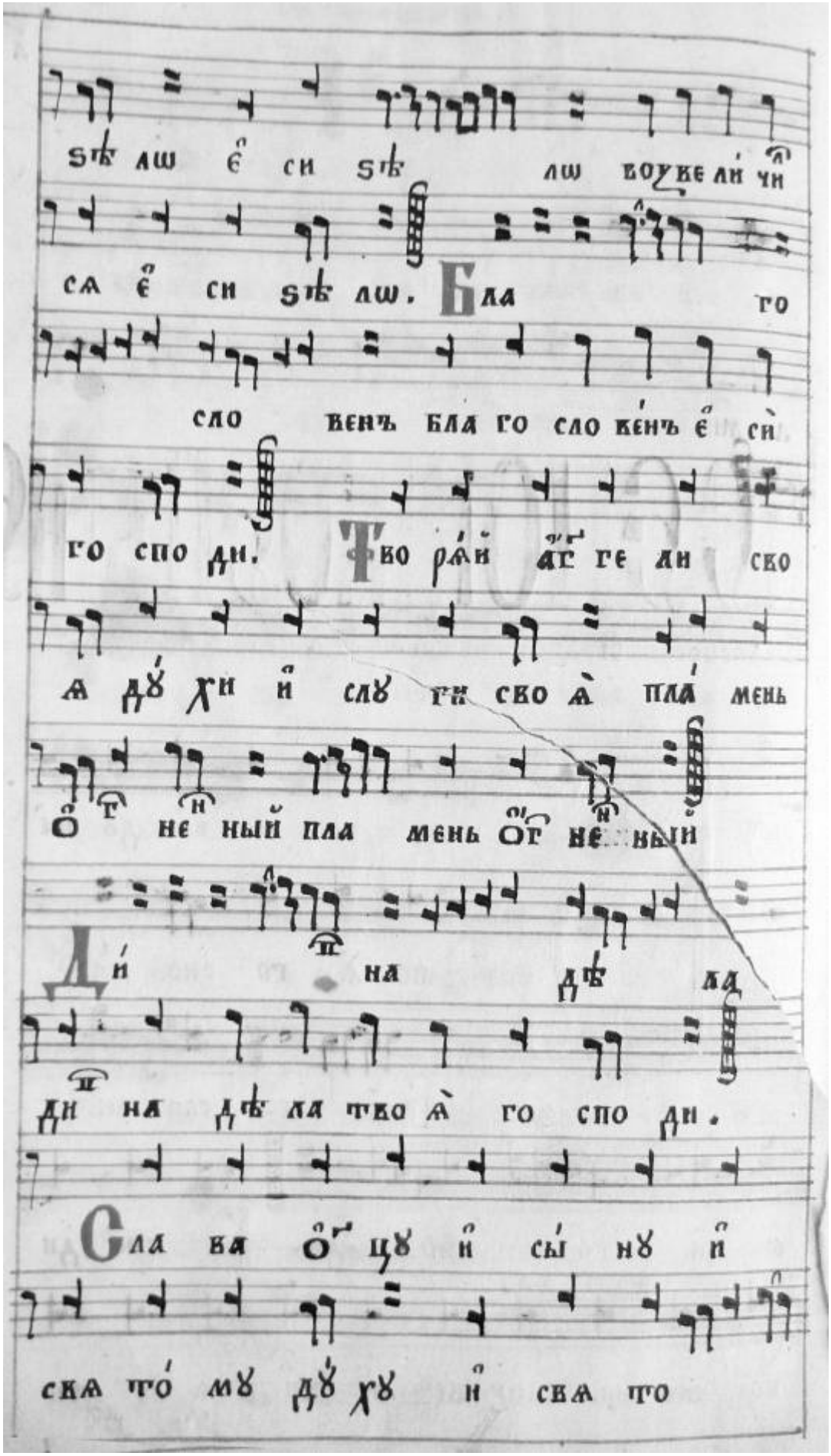
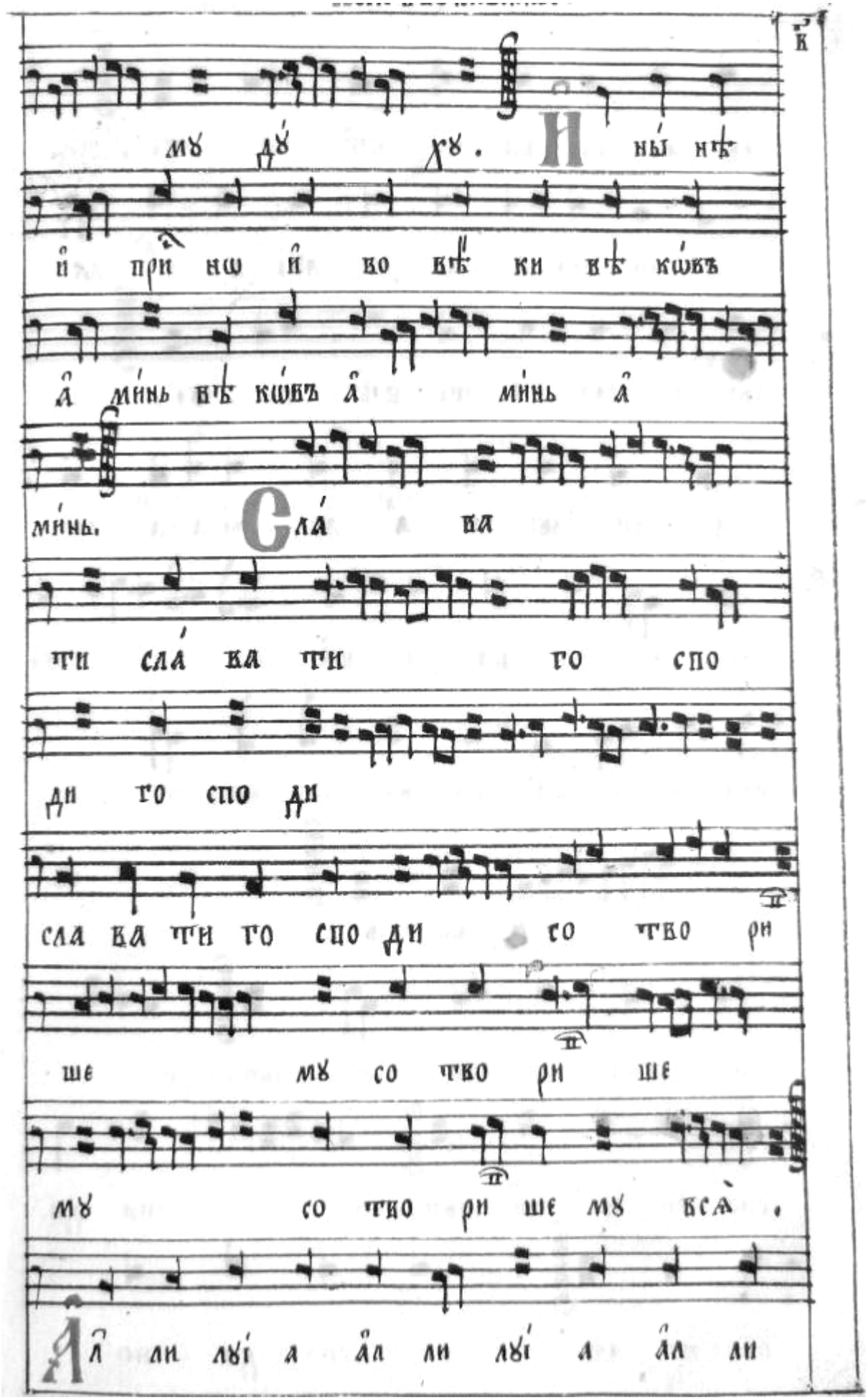
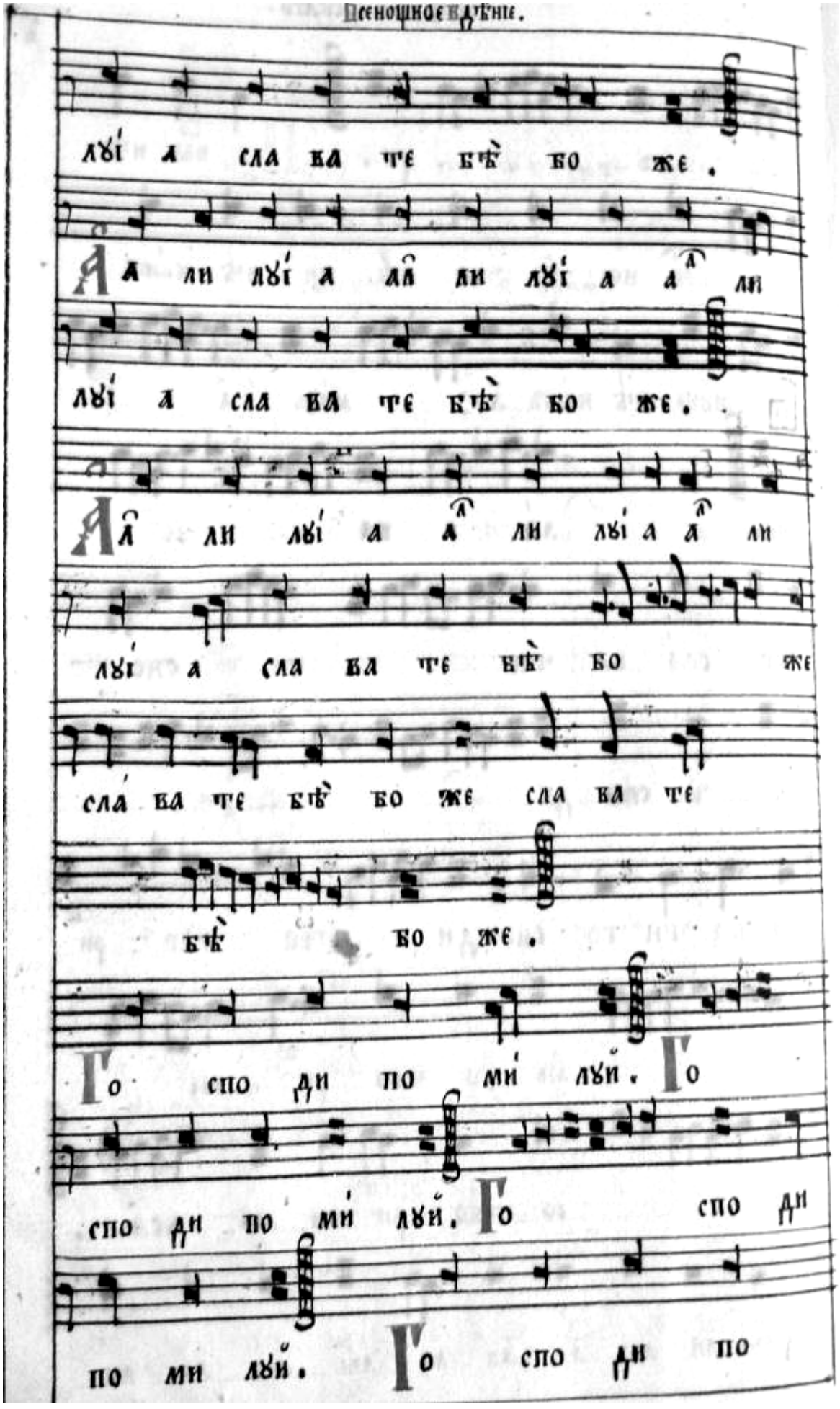
Піснеспіви вечірні з Ірмологіон Києво-Печерського монастиря бл. 1629 р.

Всенощное:

Всемощнѣ
помилѹй мѧ о
Спо ди помилѹй То
тостто ди
а ми ни Благ
ѧ ми лѹй та и ви не ди наго в
пѹй не
нетлѣнїи
а

Додаток В.6.

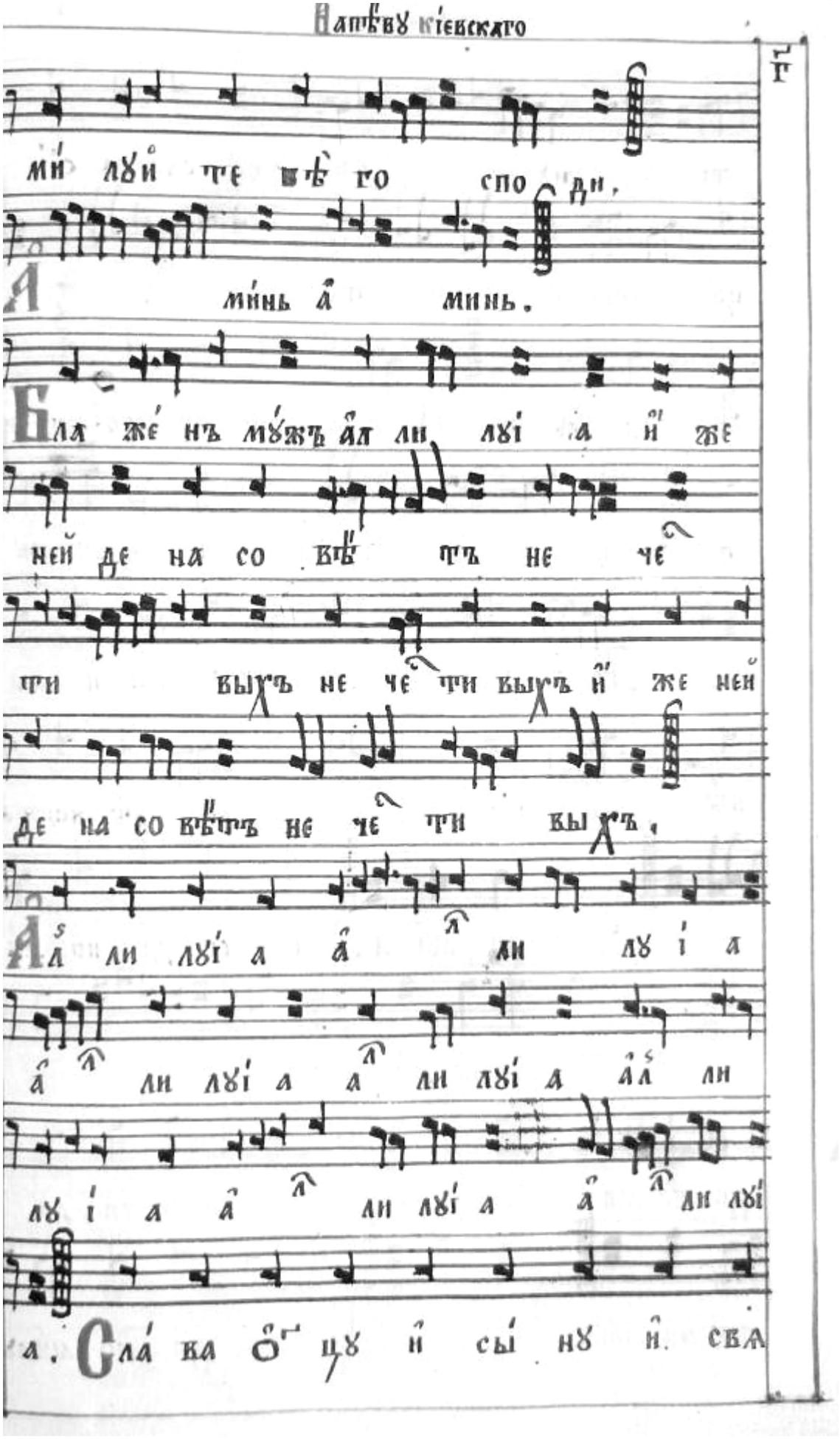
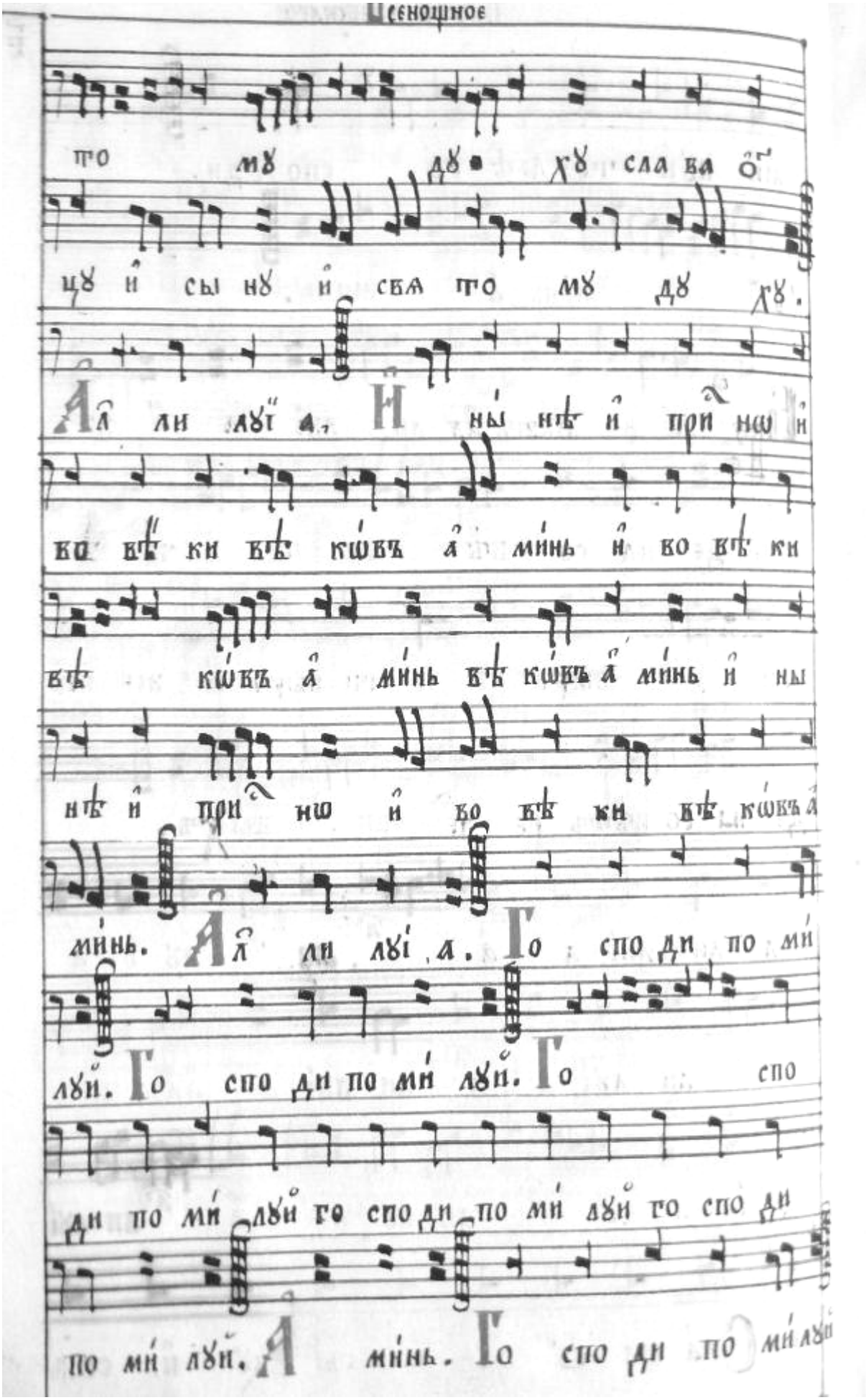
Піснеспіви вечірні Жировицький ірмологіон бл. 1649 р.

КДЕНІЕ.
Н
Сѣмпремѣдрости
со тко
со тко
Сла
тко
тн

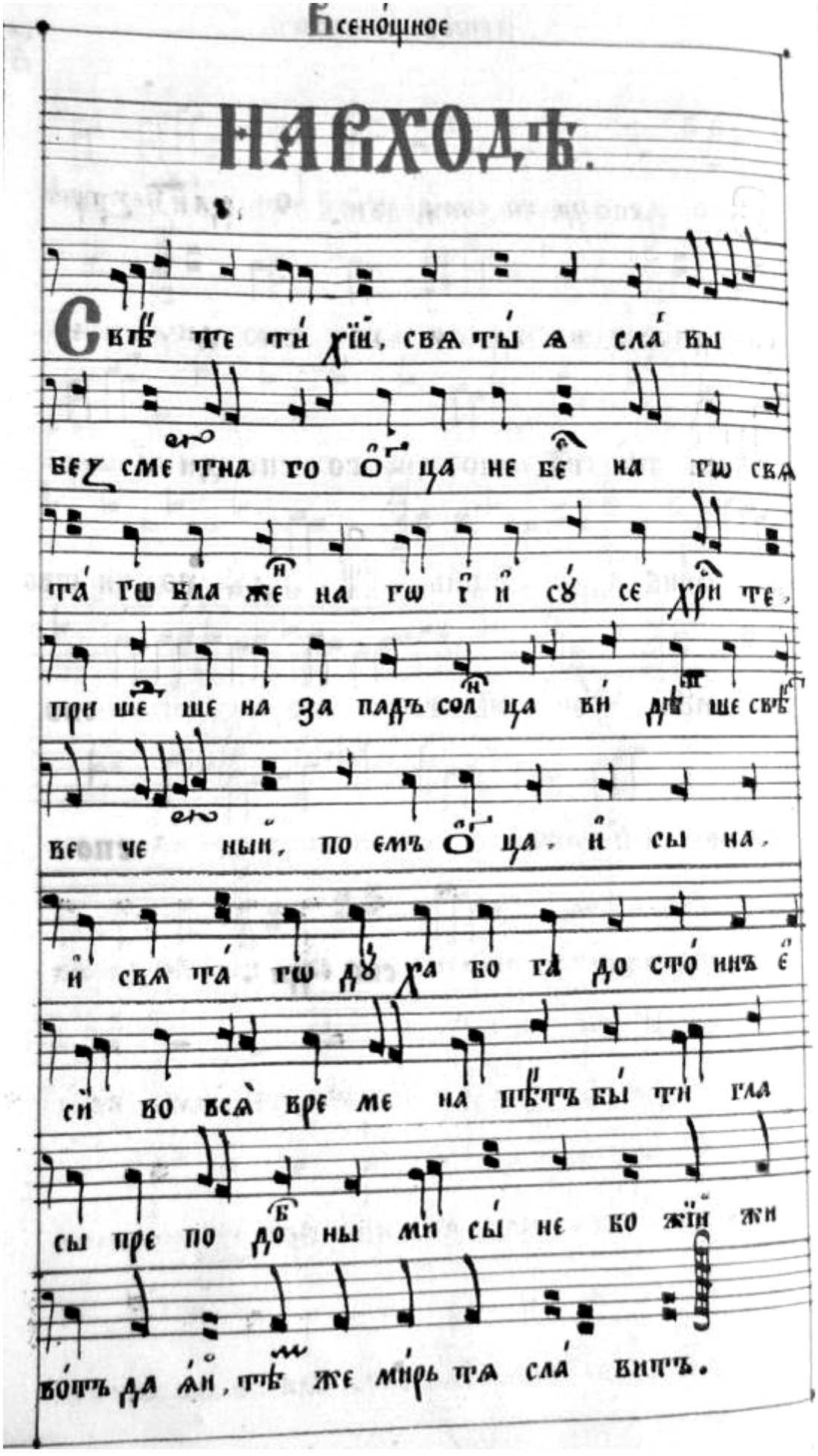
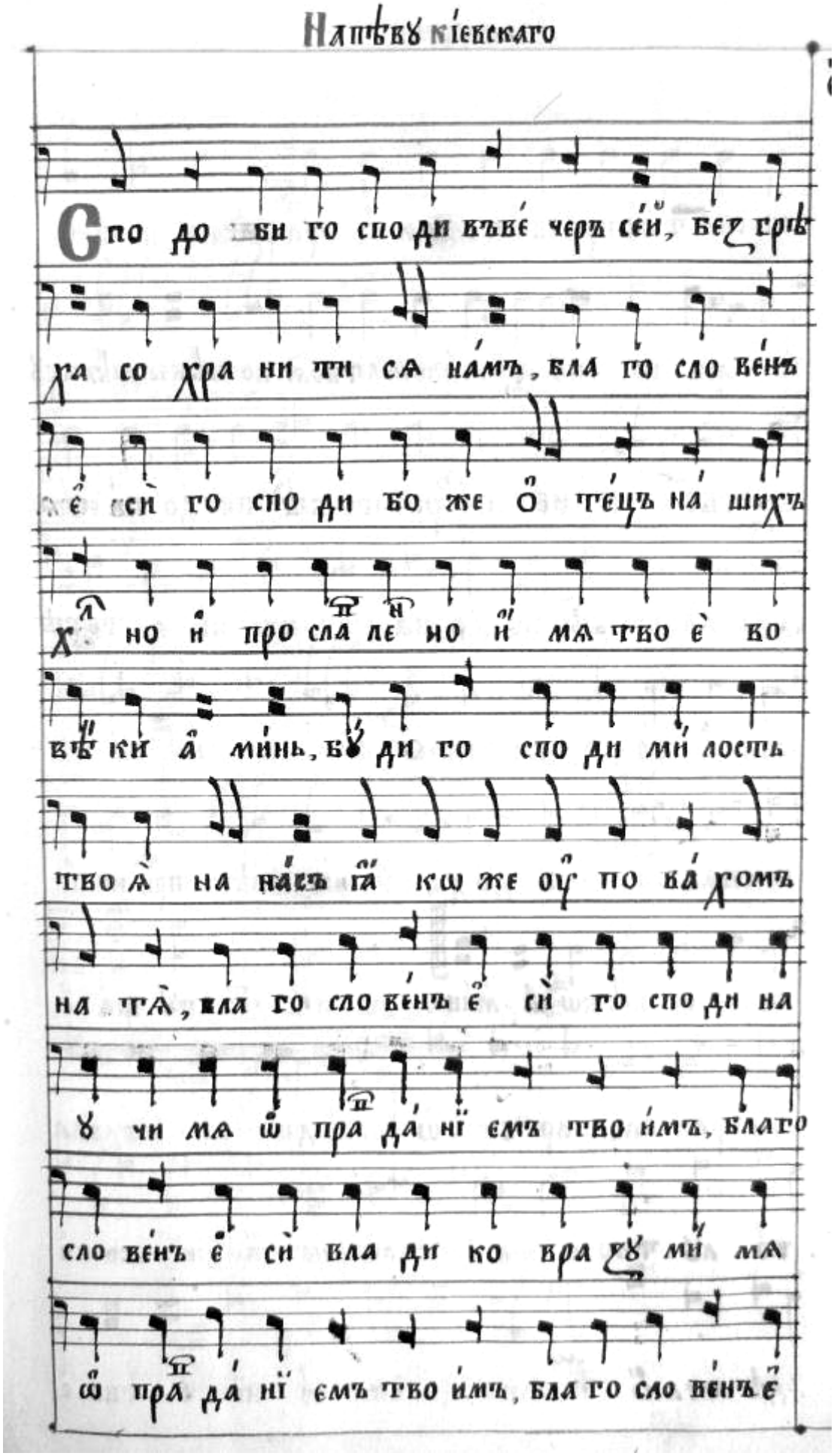
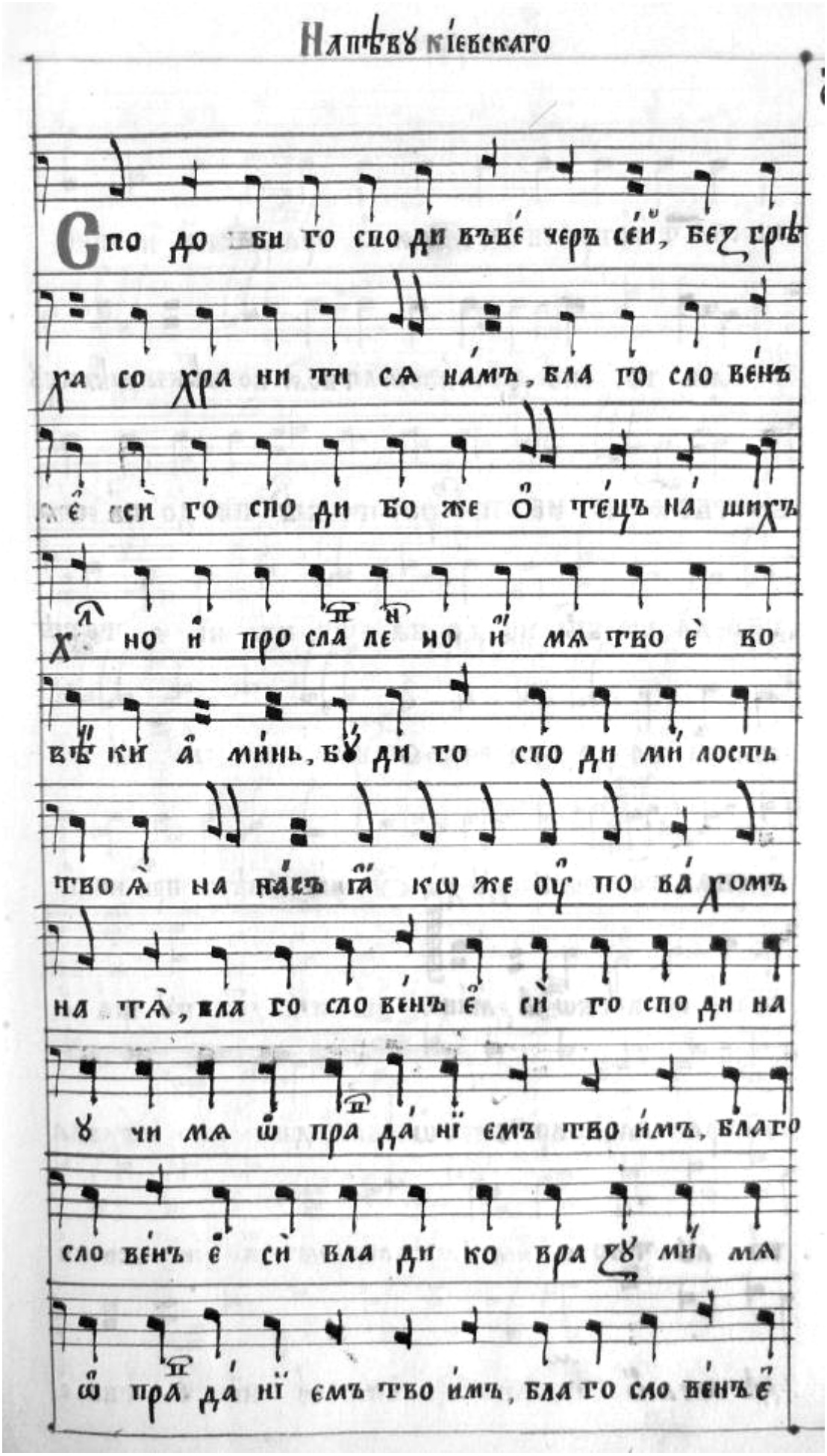
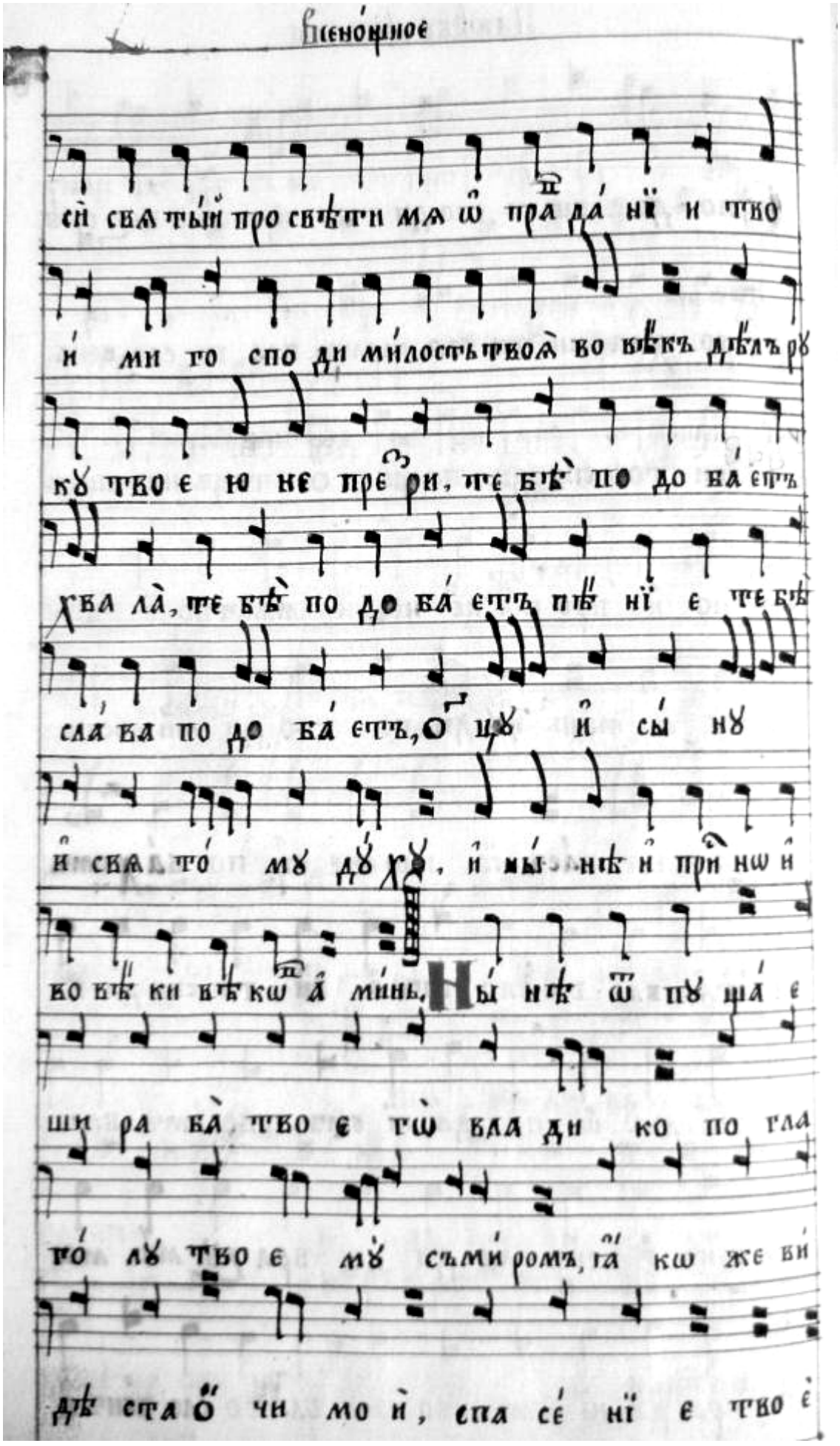
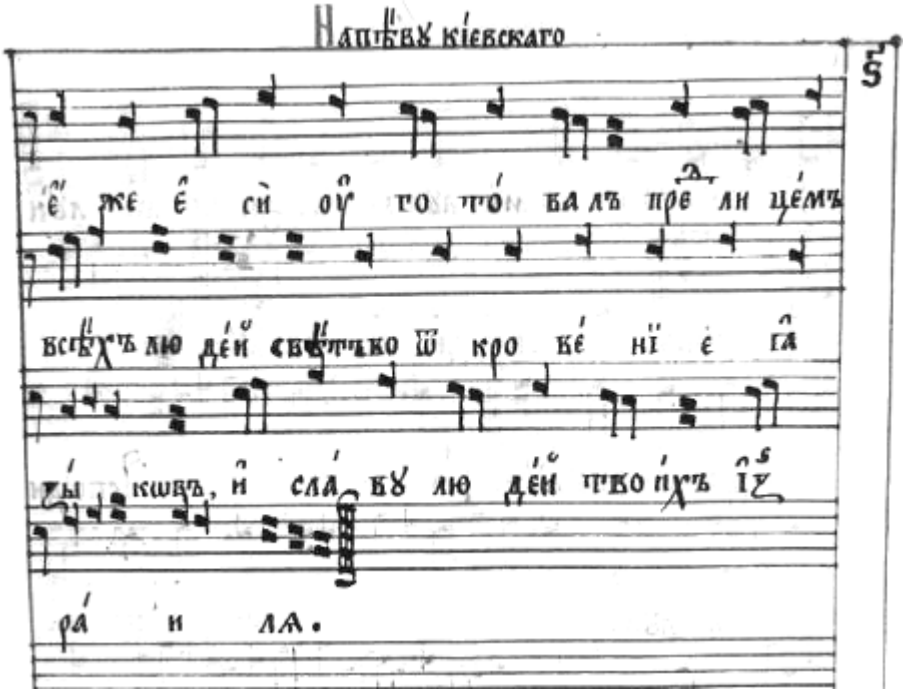
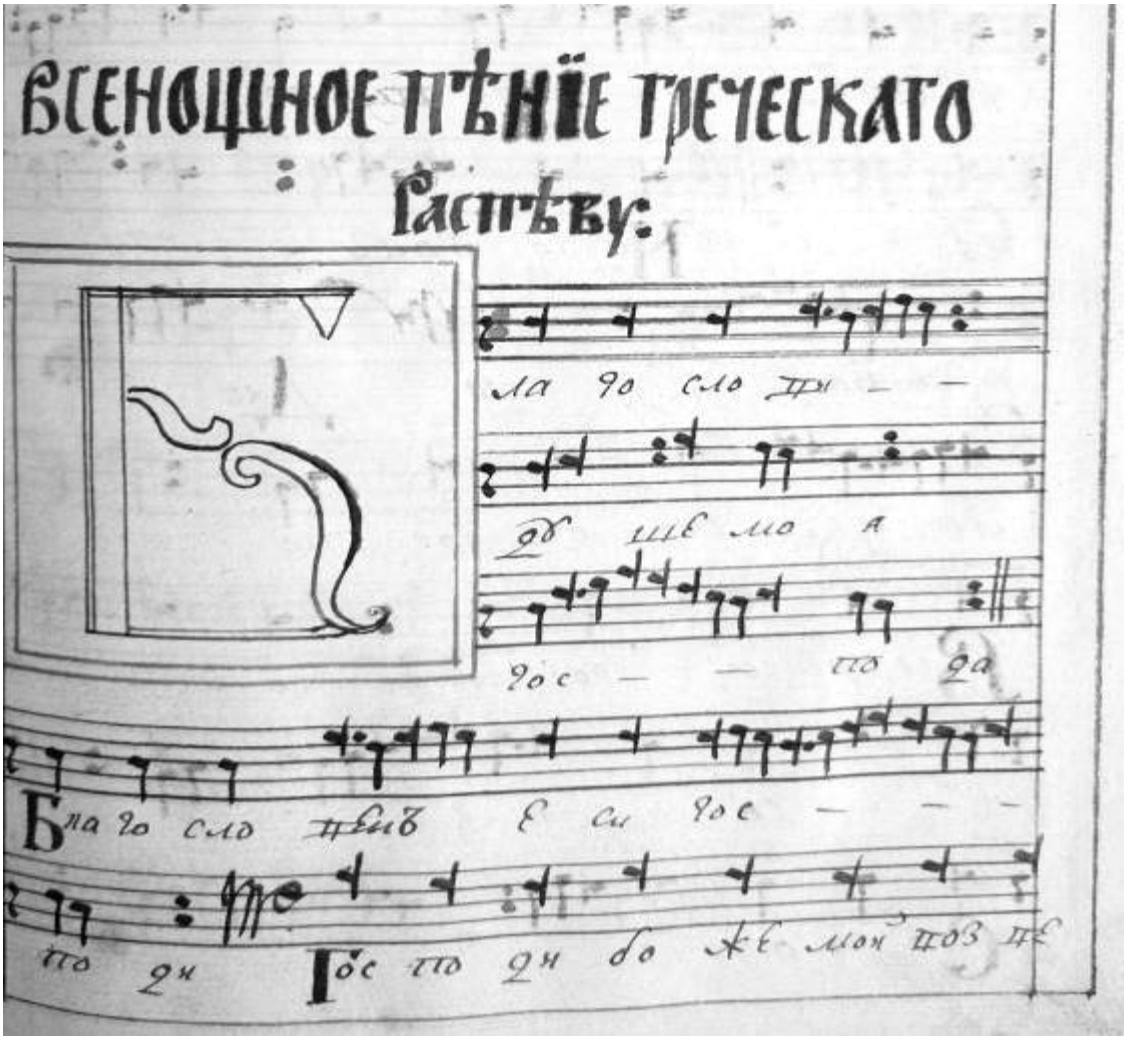

спо
дн бо
спо дн
со
тво
ршіе
со тво ніе
мх

Всенóщное
ксѧ:
Аллилх̃ а̀ллилх̃
Слава тебѣ бо
же Слáвіе бѣ бо
же:
о спо дн по мн лх̃
о спо дн по мн
лв:
о спо
го спо дн по мн
лв:
о спо дн по мн лх̃

Гл. 2 Гласъ
Отъ Трисвятаго
Аминь.
Блаженъ
Аллилуіа
Иже не дерзнувшіи
не чести
не чести
кїи Аминь

Кирїе єлеисонъ
Нынѣ отпущаєши
раба твоего Владыко. По
глаголу твоему съ миромъ
рожденіе твоего
христа отъ
твоего
Его же
сіи
отъ
рождества
Праведныхъ
лице
Всѣхъ людей. Свѣтъ
откровеніе
язы
ковъ. и славу
людій твоихъ
Израиля.


Кдеисъ.
Зрѣніе
Зрѣніе

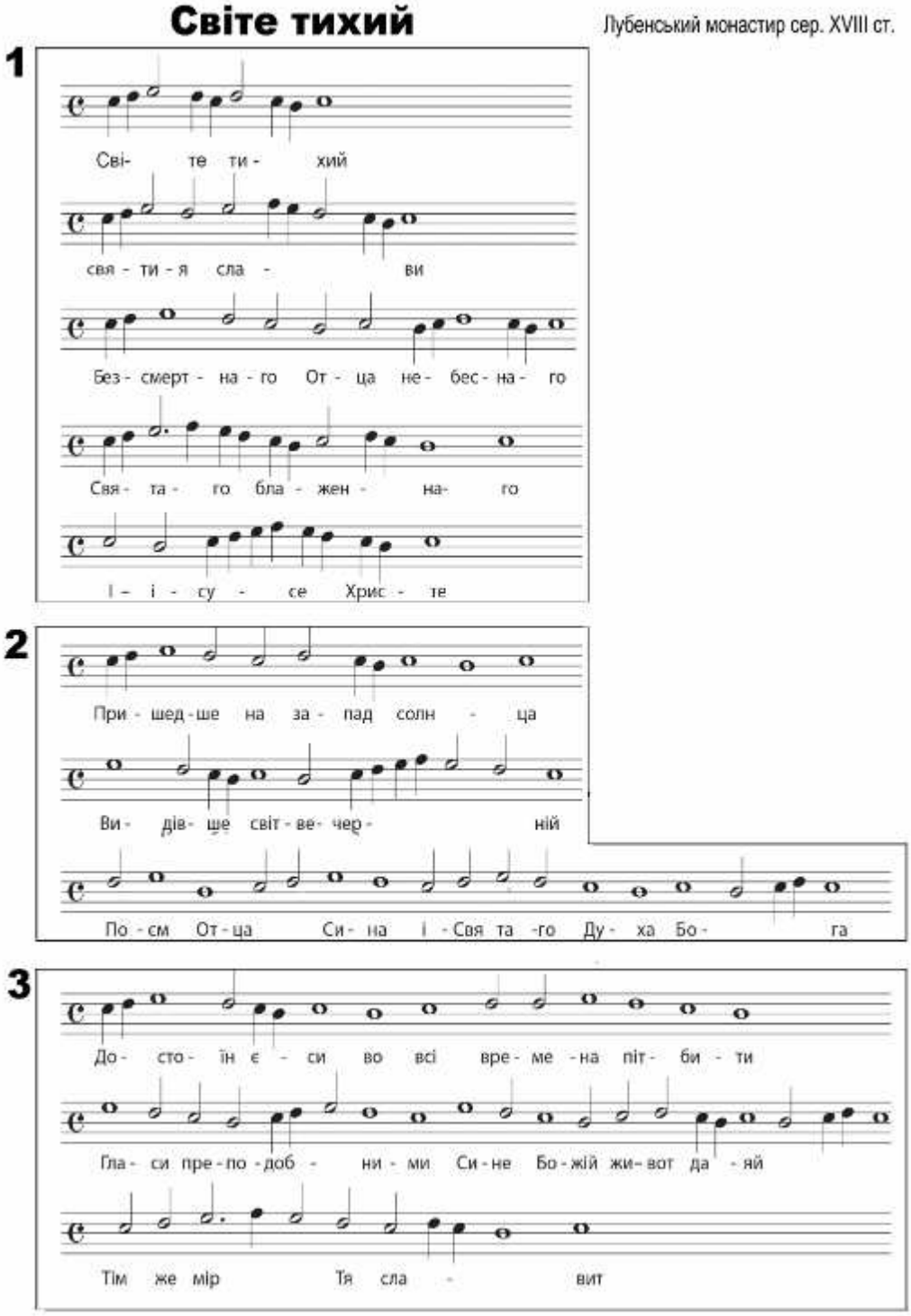
Додаток В.7

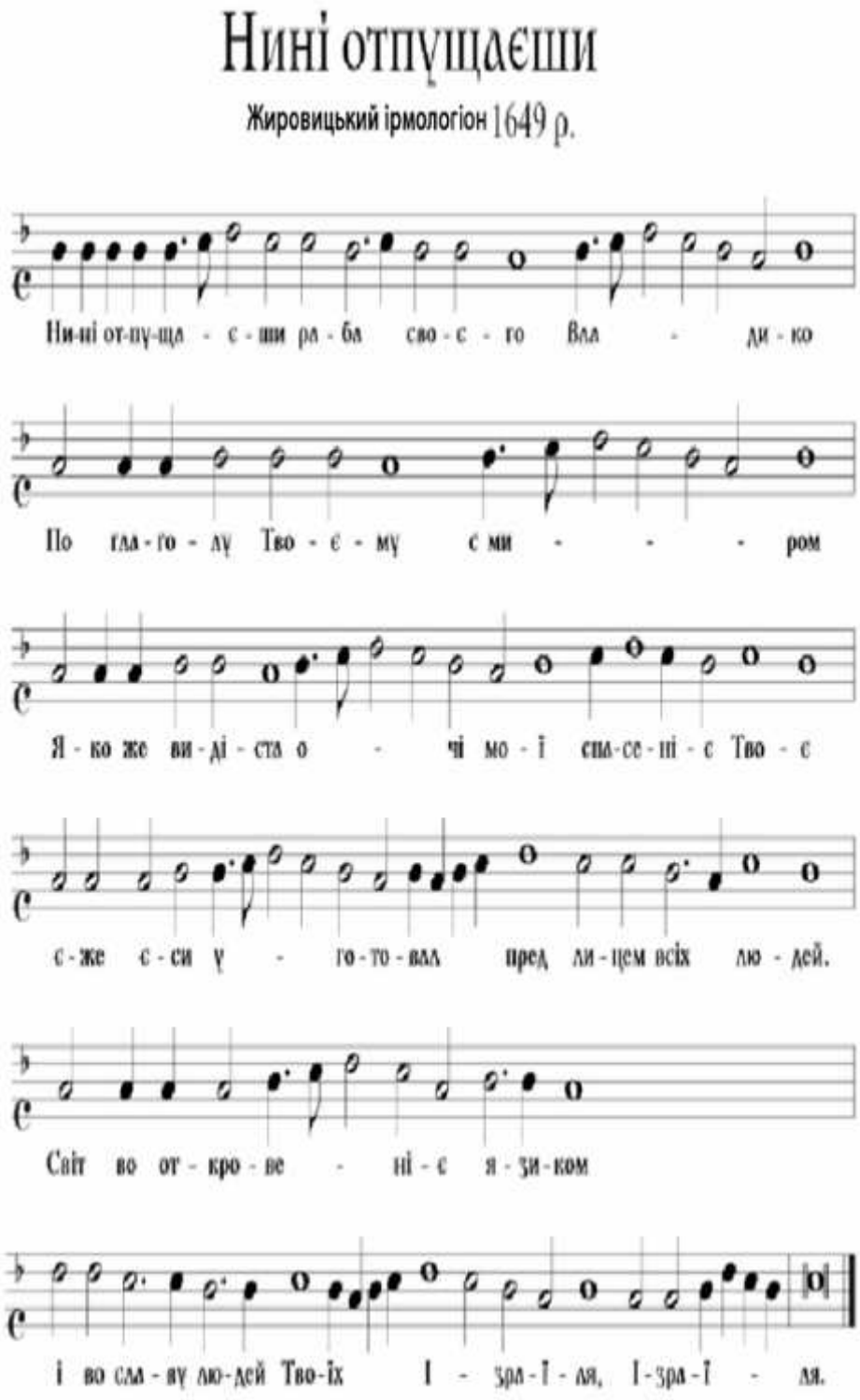
Піснеспіви Вечірні з Ірмологіону Києво-Печерського монастиря 70-рр. XVIII ст.

Бла го
сло вен҃ъ бла го сло вен҃ъ е҆ сѝ
го спо ди.
Тво рѧ́й а҆г҃ ге ли ско
а дꙋ́ хи й слꙋ ги сво а҆ пла́ мень
о҆ не́ ный пла мень о҆г не ный
Ди на дѣ ла
ди на дѣ ла тво а҆ го спо ди.
Сла ва о҆ц҃ꙋ й сы нꙋ й
ска то́ мꙋ дꙋ́ хꙋ й сва то

мѵ дѵ хѵ. Ны нѣ
и при ѡ и во вѣ ки вѣ кѡвъ
а мі́нь вѣ кѡвъ а мі́нь а
мі́нь. Сла́ ва
ти сла́ ва ти го спо
ди го спо ди
сла ва ти го спо ди со тво ри
ше мѵ со тво ри ше
мѵ со тво ри ше мѵ всѣ.
Ал ли лу́ я ал ли лу́ я ал ли

Всенощное бдѣніе.
лу́і а сла ва тѣ бѣ̀ бо же.
А ли лу́і а а̂ ли лу́і а а̂ ли
лу́і а сла ва тѣ бѣ̀ бо же.
А̂ ли лу́і а а̂ ли лу́і а а̂ ли
лу́і а сла ва тѣ бѣ̀ бо же
сла́ ва тѣ бѣ̀ бо же сла ва тѣ
бѣ̀ бо же.
Го спо ди по ми́ луй. Го
спо ди по ми́ луй. Го спо ди
по ми луй. Го спо ди по

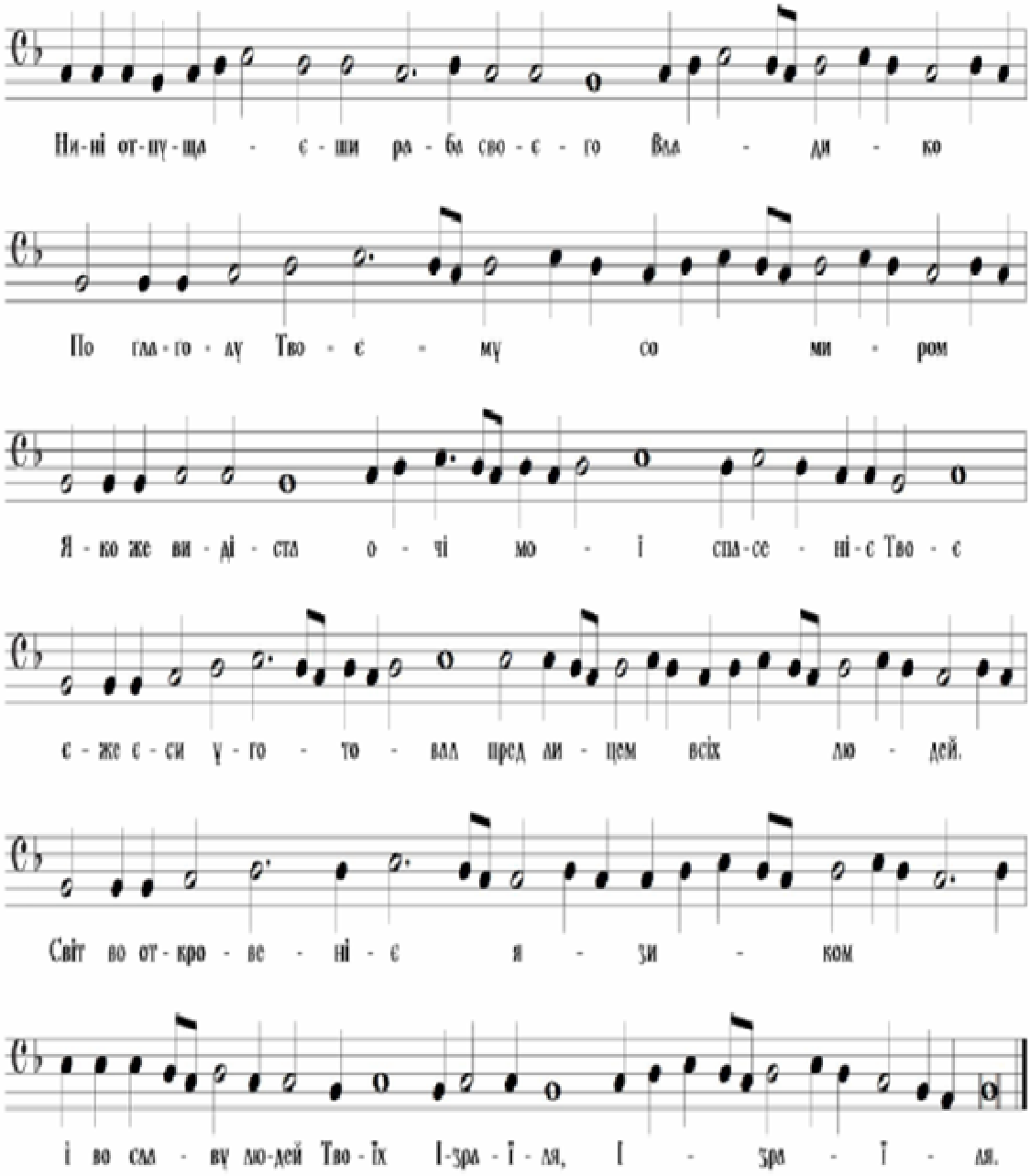

Напѣвъ кіевскаго
Г
ми́ лу́й тѐ гѡ спо́ди,
А ми́нь а̂ ми́нь.
Бла же́нъ мужъ а̂л ли лу́ а и́ же
ней де на со вѣ тъ не че
тви выхъ не че тви выхъ и́ же ней
де на со вѣ́тъ не че тви выхъ,
А л̂ ли лу́ а а̂ ли лу і а
а̂ ли лу́ а а̂ ли лу́ а а̂л ли
лу і а а̂ ли лу́ а а̂ ли лу́
а. Сла́ ка о̀ цу и́ сы́ ну и́. сва

Всенощное
по мꙋ дꙋ хꙋ сла ва ѻ҃т
цꙋ и сы нꙋ и свм по мꙋ дꙋ хꙋ.
Ал ли лꙋ і а. Н ны нѣ и при нщ и
ко вѣ ки вѣ кшѵ а мі нь и ко вѣ ки
вѣ кшѵ а мі нь вѣ кшѵ а мі нь и ны
нѣ и при нщ и ко вѣ ки вѣ кшѵ а
мі нь. Ал ли лꙋ і а. Го спо ди по мі
лꙋ й. Го спо ди по мі лꙋ й. Го спо
ди по мі лꙋ й го спо ди по мі лꙋ й го спо ди
по мі лꙋ й. А мі нь. Го спо ди по мі лꙋ

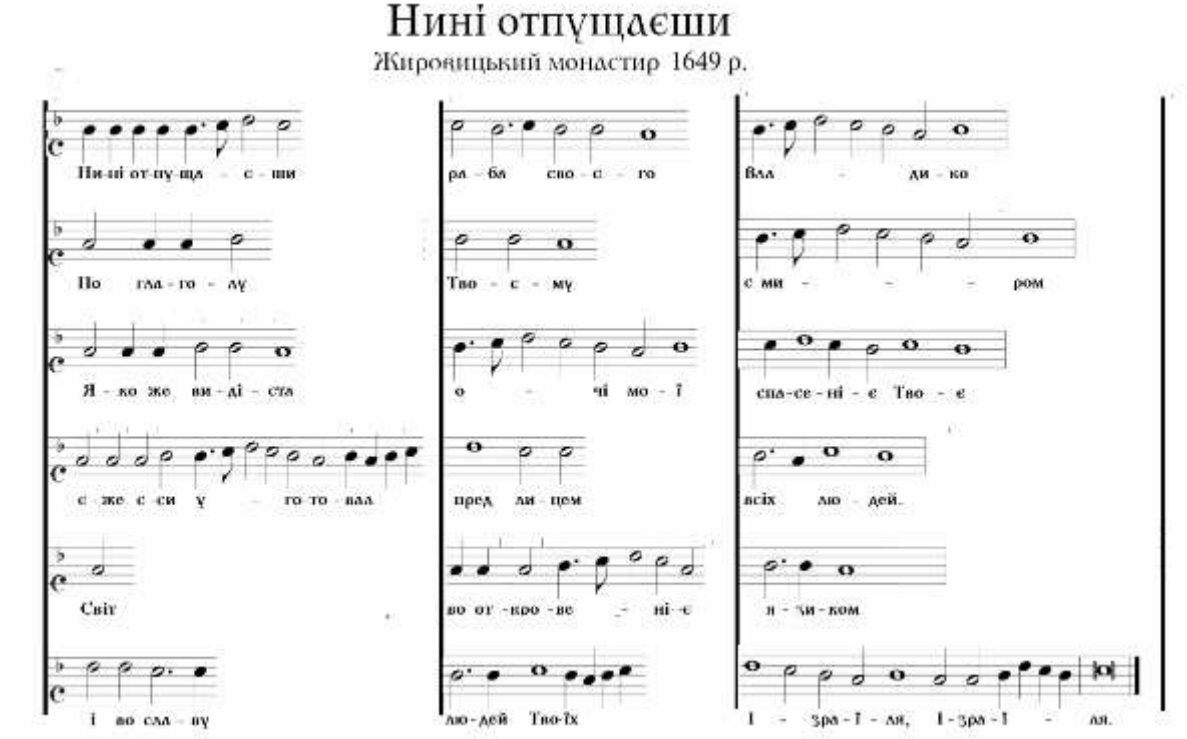
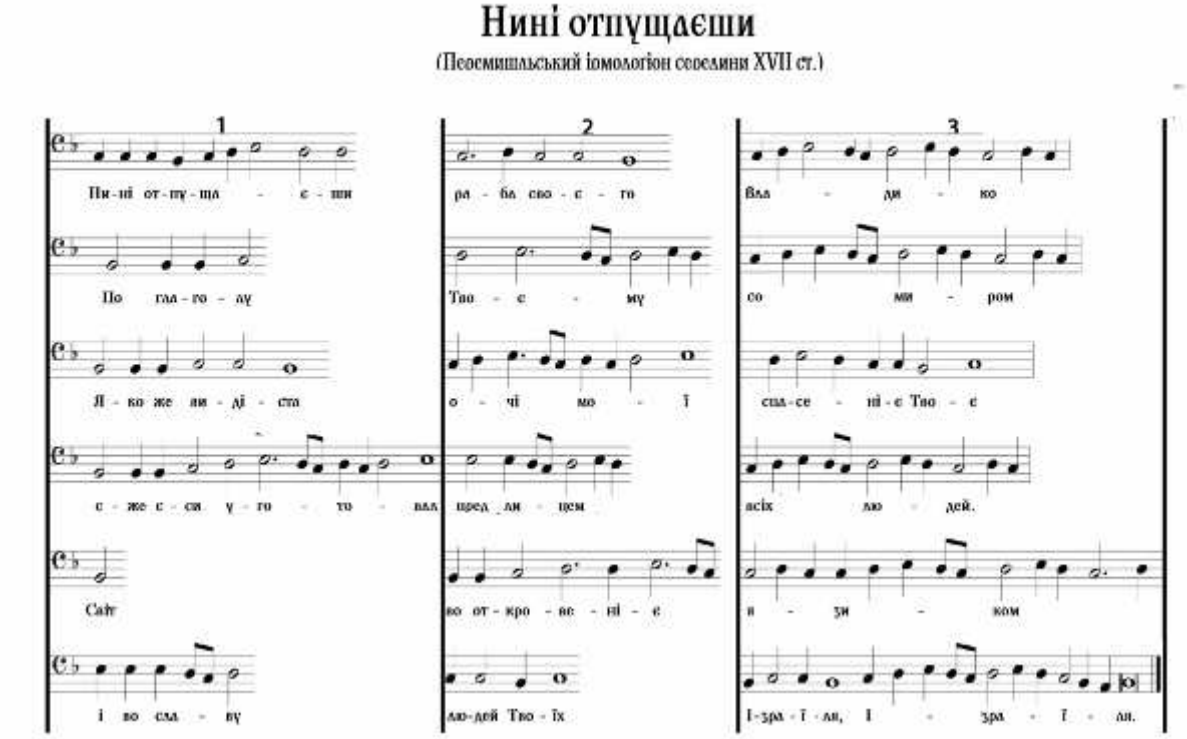

Ксеноѡ́ное
НАВХОДЪ.
Свѣ́те тѝ хїѝ, свѧ́ты́ а сла́ вы
бе҃з сме́ртна го о҃ца не бе́ на гш свѧ
тѣ́ гш кла́же на гш т҃и́ сѵ́ се хр҃и́те,
при ше́ ще на за падъ сол ца ви́ дѣ́ ще свѣ
бе́ че ный, по емъ о҃ца. и́ сы на,
и́ свѧ тѣ́ гш дѵ́ ха бо тѣ́ до сто́ инъ е҃
сѝ бо всѧ́ вре ме на пѣ́тъ бы́ тѝ гла
сы пре по до́ ны ми сы́ не бо жѣ́ни
во́ѥтъ да а҃ми́нь, тѣ́ же ми́рь тѣ́ сла́ вимъ.

Напѣвъ кіевскаго
Спо до би го спо ди въве́ черъ сей, Бе́з гре́
ха со хра ни ти са́ мъ, бла го сло ве́нъ
е́ си го спо ди бо же о́ тец́ъ на́ шихъ
хъ но и́ про сла ле но и́ ма тво ѐ ко
вѣ́ки а́ ми́нь, бо́ ди го спо ди ми́лость
тво а̀ на на́съ га́ ко же оу́ по ва́ хомъ
на тя̀, бла го сло ве́нъ е́ си го спо ди на
у́ чи ма о́ пра да́ нїе́мъ тво и́мъ, благо
сло ве́нъ е́ си вла ди ко вра зу́ ми ма
о́ пра да́ нїе́мъ тво и́мъ, бла го сло ве́нъ е́

Напѣвъ кіевскаго
Спо до би го спо ди въве́ черъ сей, Бе́з гре́
ха со хра ни ти са́ на́мъ, бла го сло вен
ъ е́ си го спо ди бо же о́ тецъ на шихъ
хъ но и́ про сла ле но и́ ма тво е́ ко
вѣ ки а́ ми́нь, бо́ ди го спо ди ми́ лость
тво а́ на на́съ га́ ко же оу́ по ва́ хомъ
на та́, бла го сло вен ъ е́ си го спо ди на
у́ чи ма́ ѡ́ пра да́ нї емъ тво и́мъ, благо
сло ве́нъ е́ си бла ди ко вра зу́ ми ма
ѡ́ пра да́ нї емъ тво и́мъ, бла го сло ве́нъ е́

Пеноцное
сй свѧтый просвѣти мѧ ѡ правдѧ нїи и тво
и ми го спо ди милость твоѧ во вѣкъ дѣлъ
кѹ тво є ю не прѣ зри, те бѣ по до ба етъ
хва ла, те бѣ по до ба етъ пѣ нїе те бѣ
сла ва по до ба етъ, ѻ щѹ и сы нѹ
и свѧ то мѹ дѹ хѹ, и мы нѣ и при нш и
во вѣ ки вѣкш а минь. Ны нѣ ѡ пѹ ща є
ши ра ба тво є гѡ бла ди ко по гла
то лѹ тво є мѹ съми ромъ, га кш же би
дѣ ста ѻ чи мо и, спа се нїе тво є

Напѣвъ кіевскаго
5
Є́же Є́сѝ оу́го тво́ ба лъ пре ли цемъ
всѣхъ лю дѣ́и свѣ́тлѣко ѿ кро ве́ нїе є́ гда
ты́ кшвъ, и́ сла́ вы лю дѣ́и тво́ихъ їс
ра́ и лѧ.

ВСЕНОЩНОЕ ПѢНІЕ ГРЕЧЕСКАГО
Гласъ 8-й.
ла го сло вѝ — —
до шѣ мо я
го с — — по до
Бла го сло вѣнъ Є си го с — — —
по до́н Го́с по до́н до же мо́ї шов шѣ

Додаток В.8.

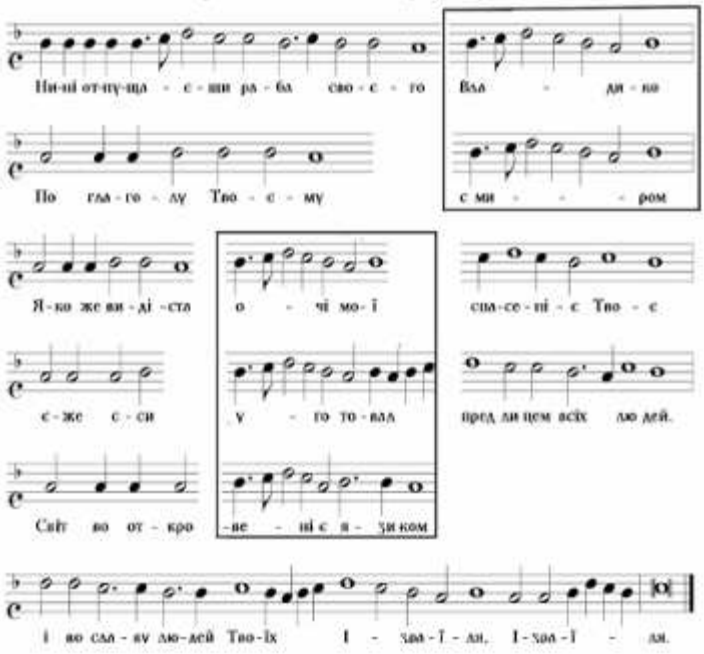
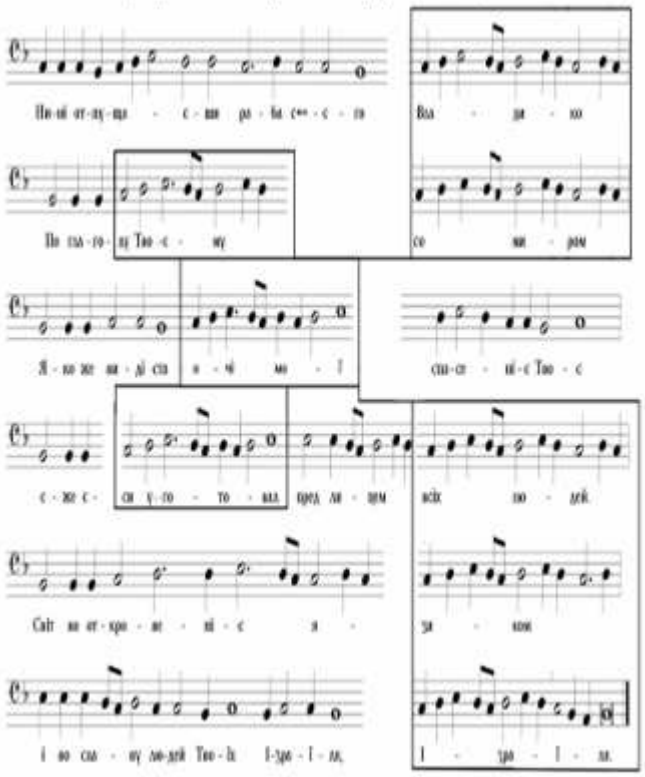
«Світе тихий» з Лубенського монастиря XVIII ст.

Додаток В.9.

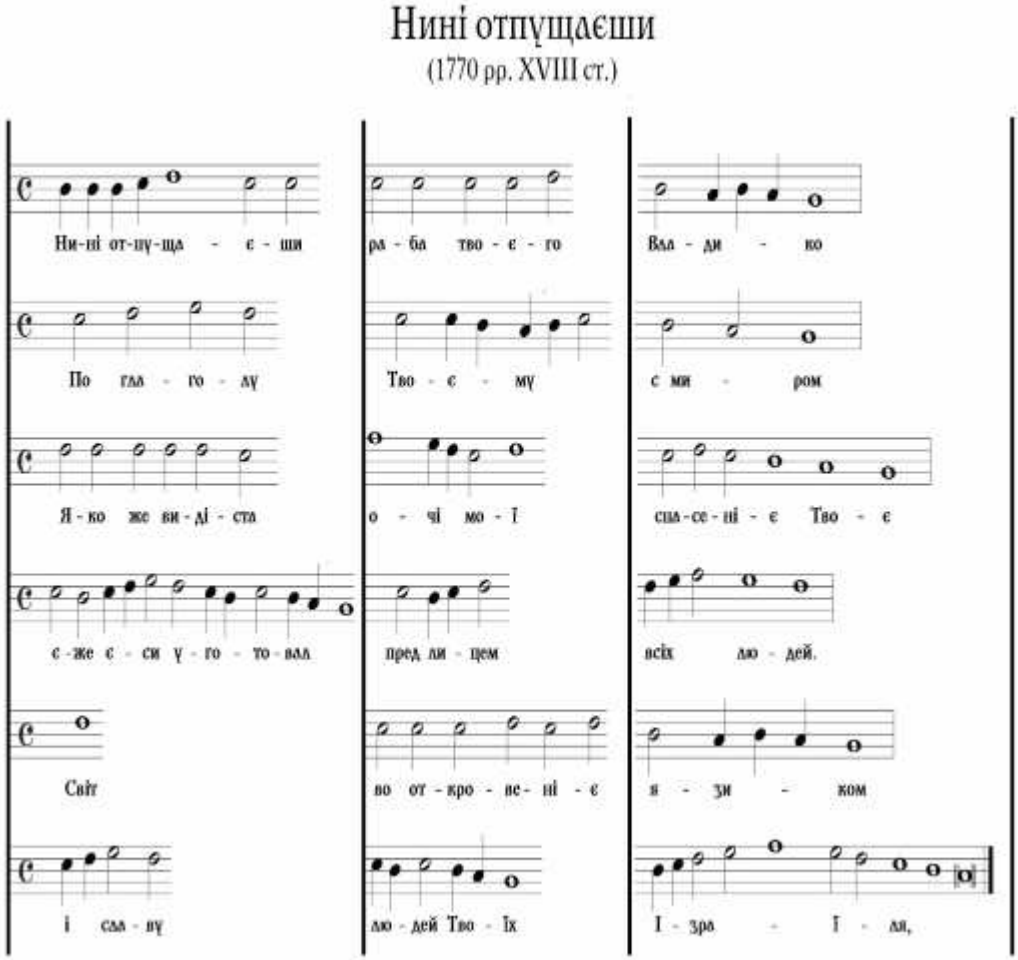
Два варіанти піснеспіву «Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмологіонів XVII ст.

Нині отпущаєши

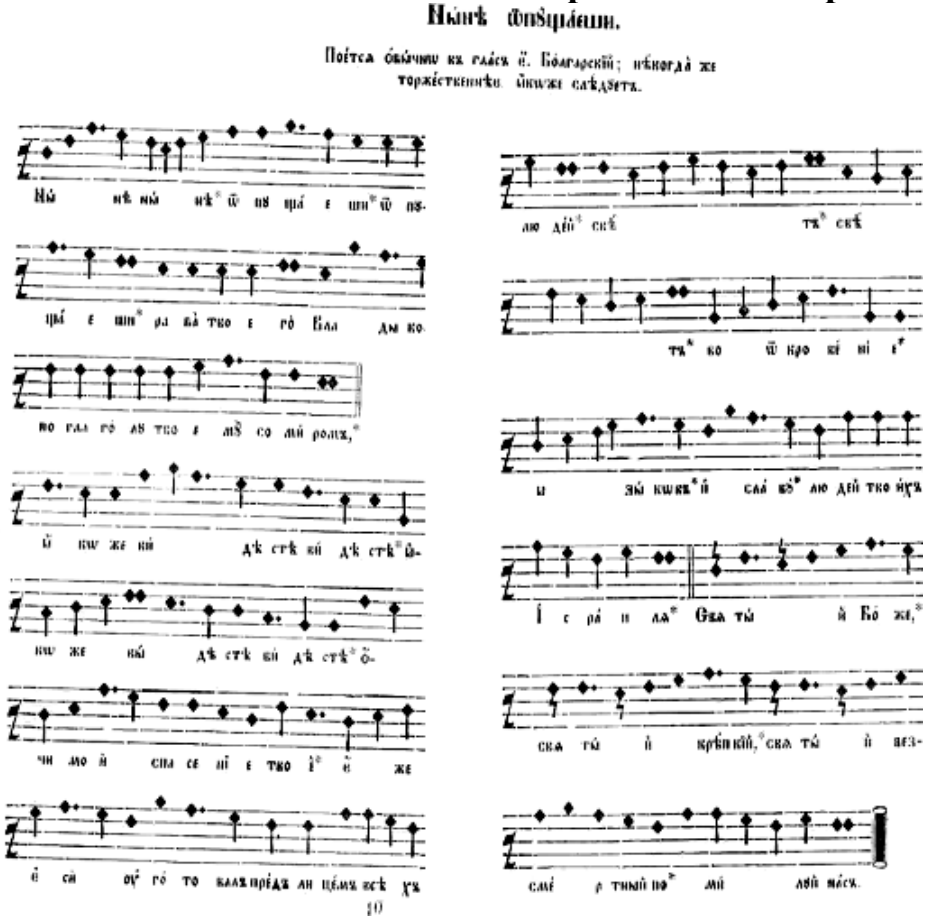
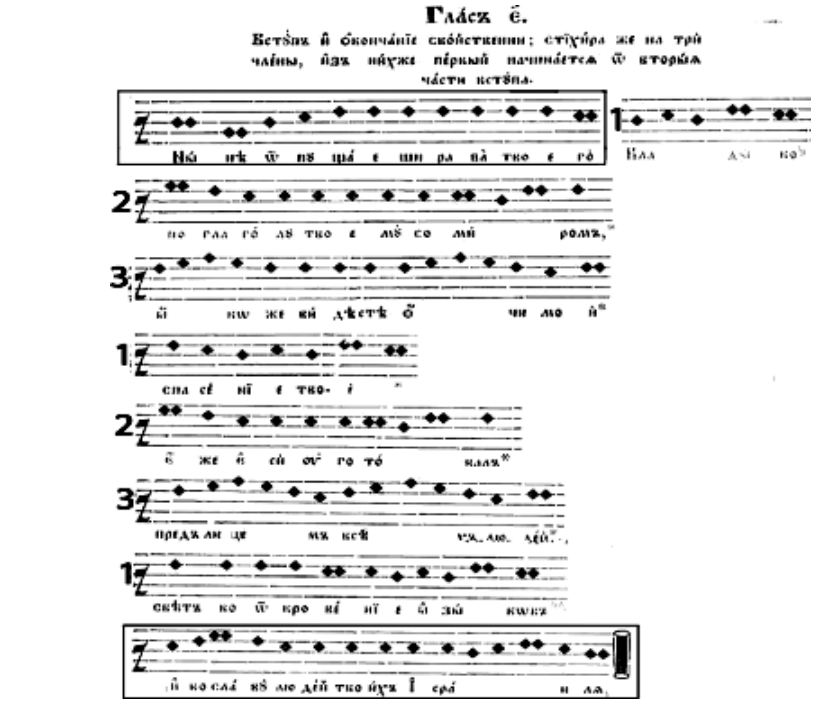
(Перемишльський ірмологіон середини XVII ст.)

Додаток В.10

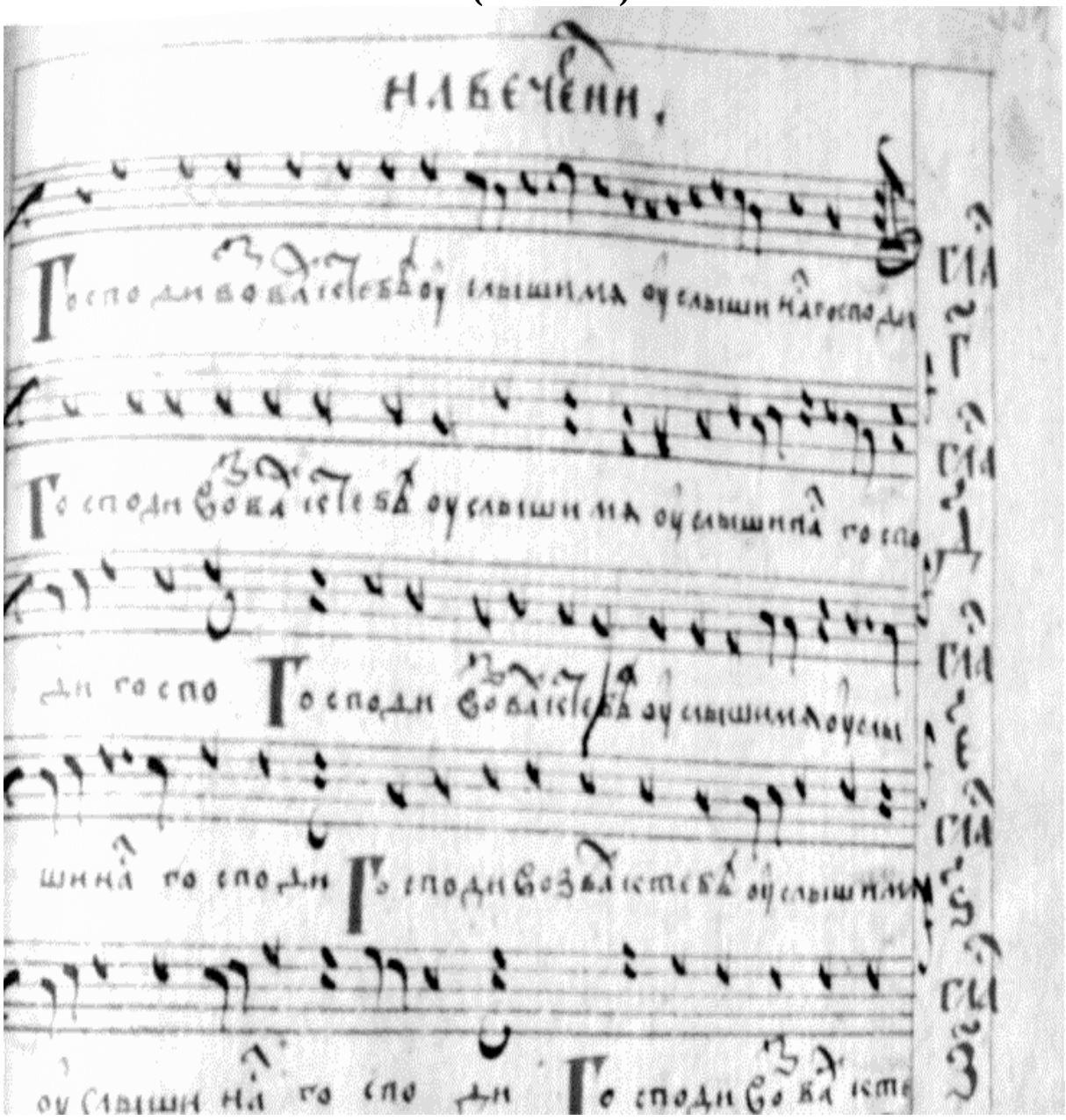
Мелодико-поетична структурна трифазність піснеспівів «Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмологіонів XVII ст

Додаток В.11.

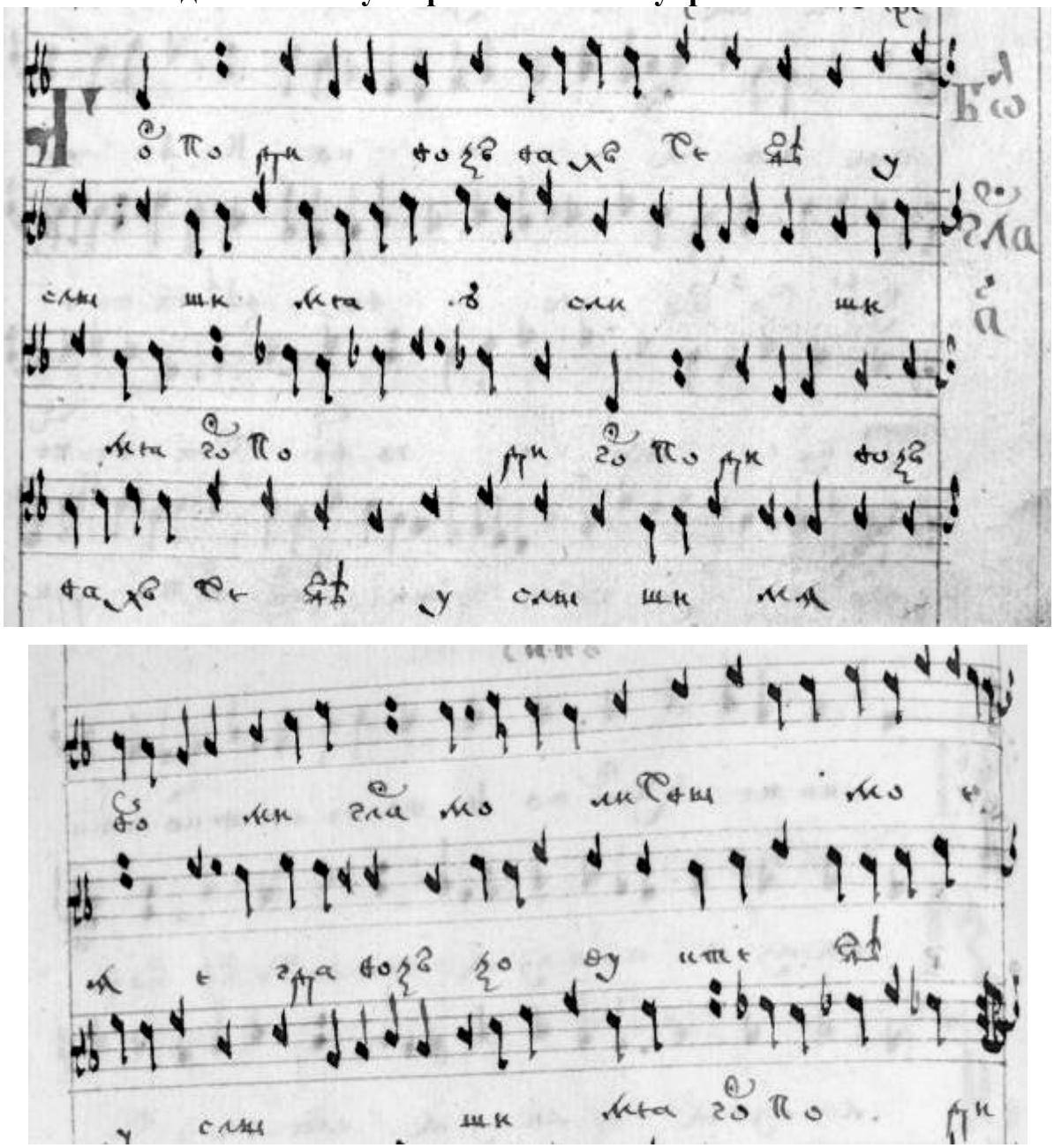
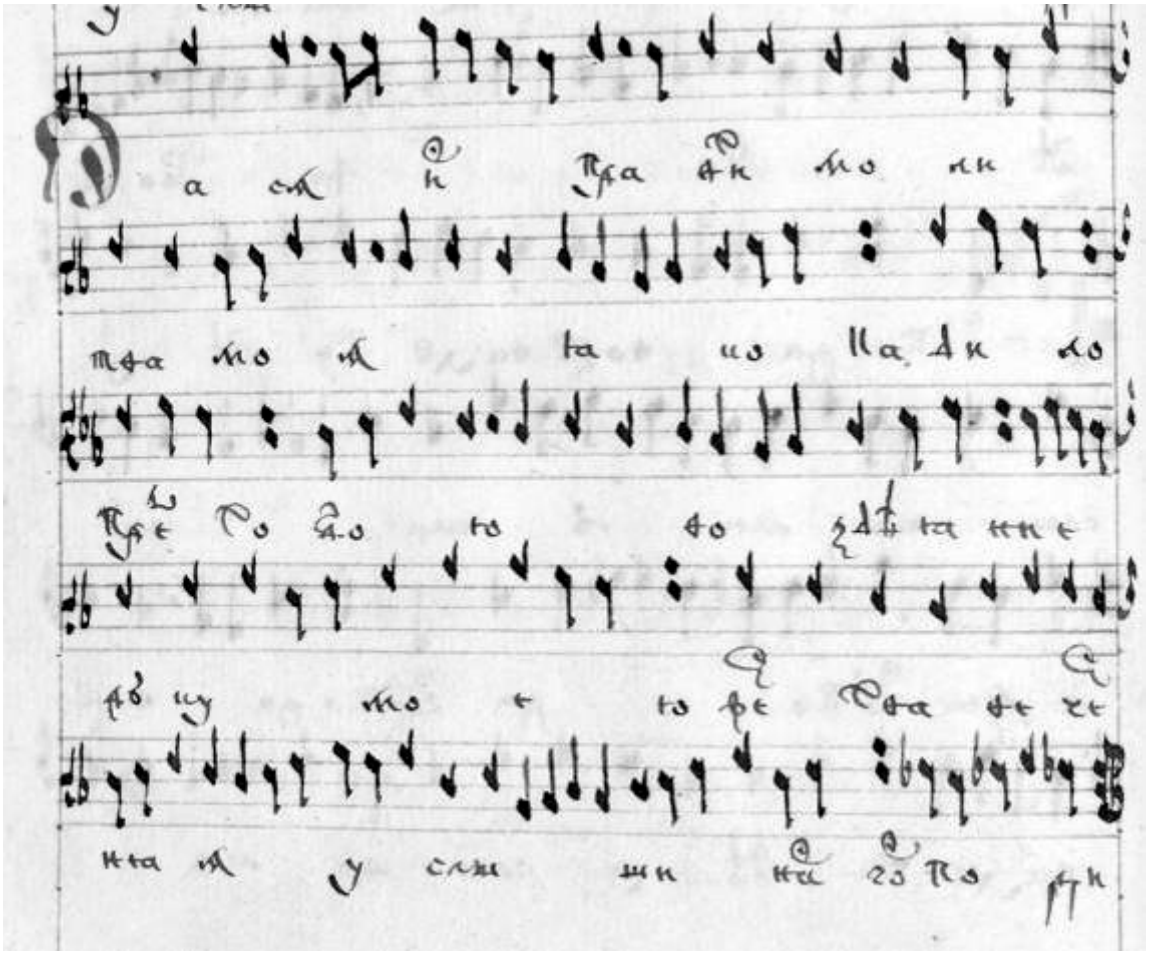
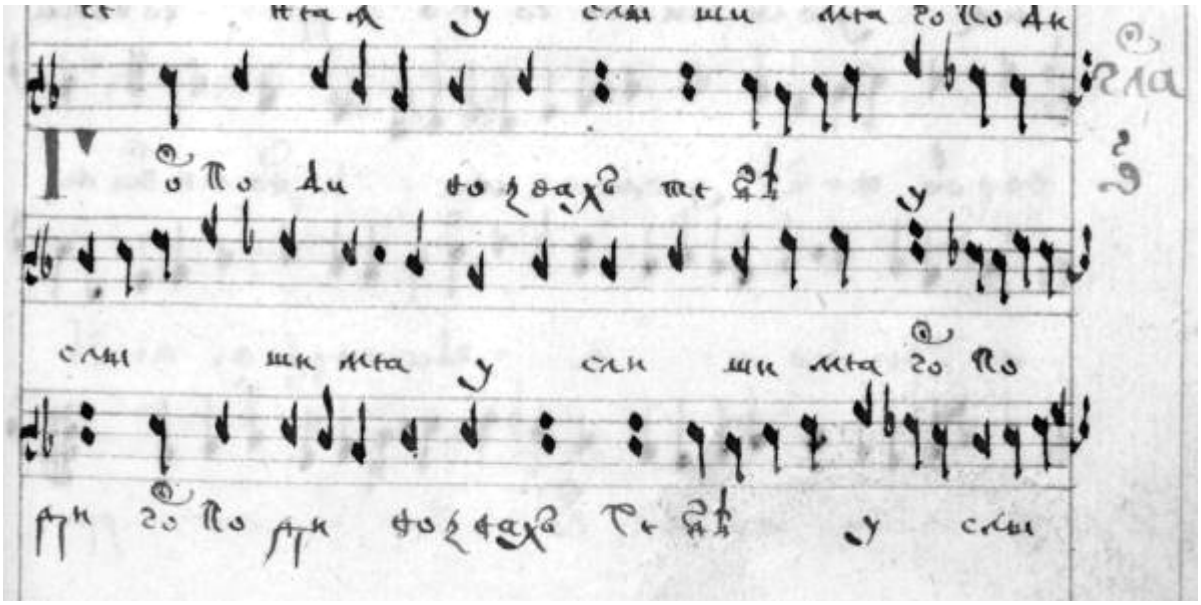
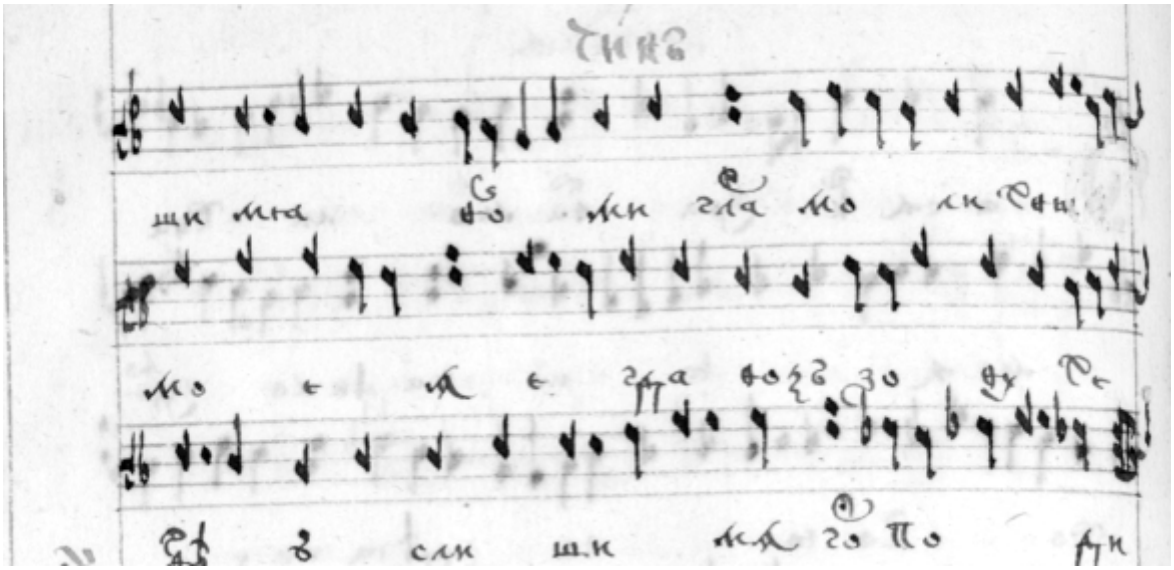
Поспівкові частини у піснеспіві ««Нині отпущаєши» з Жировицького та Перемишльського ірмологіонів XVII ст.

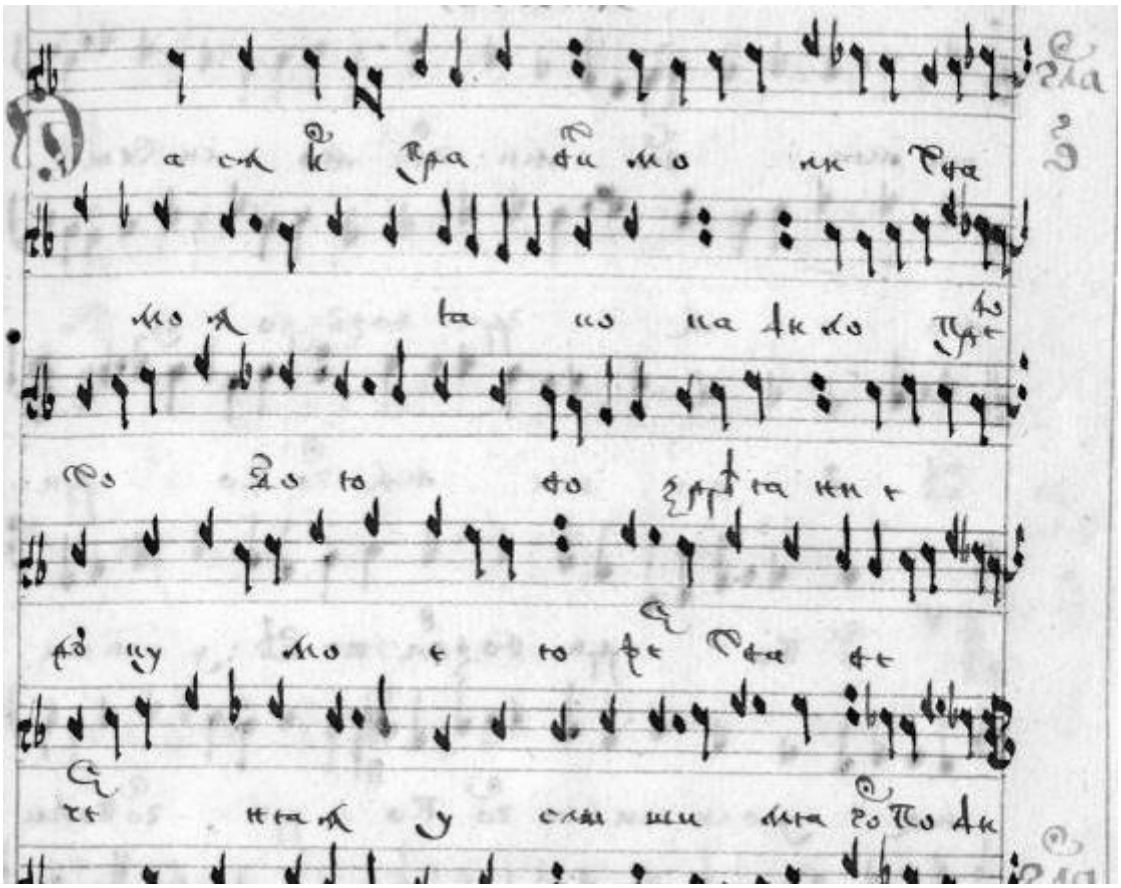
Жировицький монастир 1649 р.

(Перемишльський ірмологіон середини XVII ст.)

Додаток В.12.

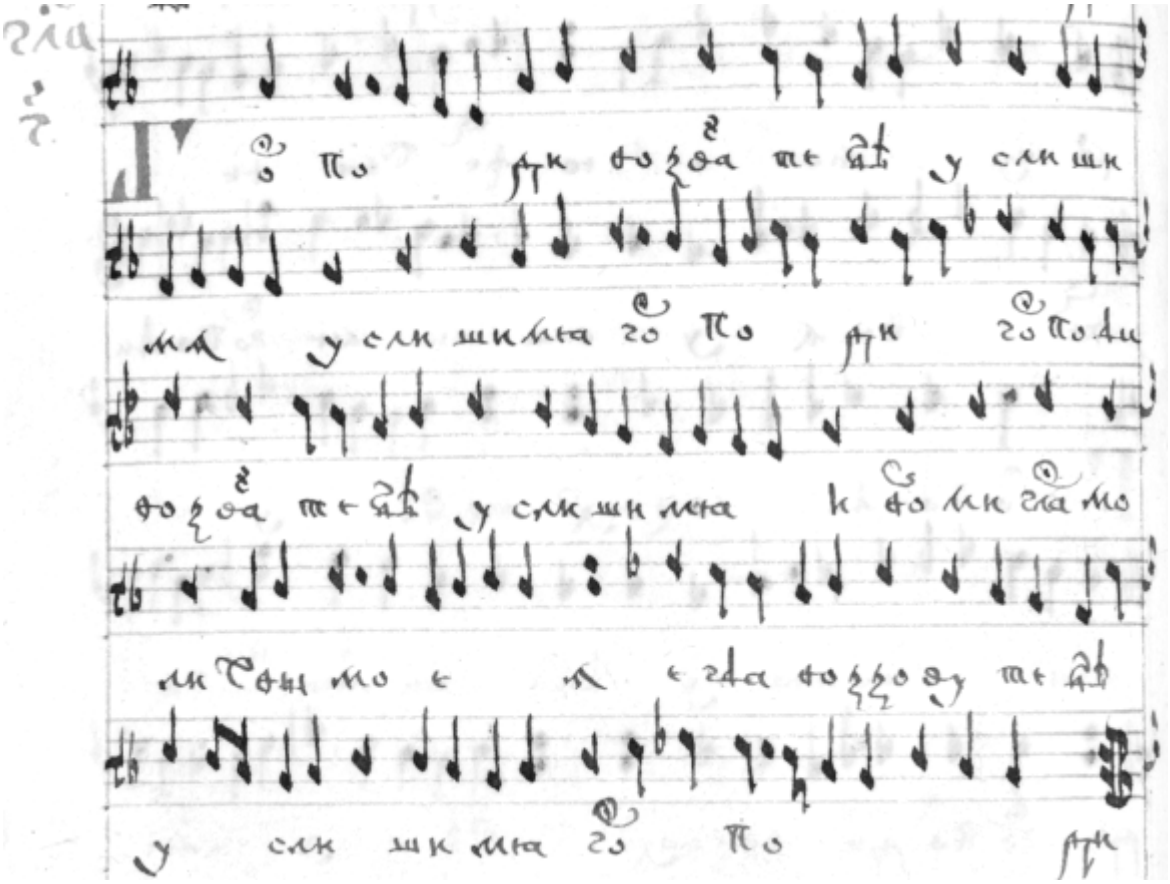
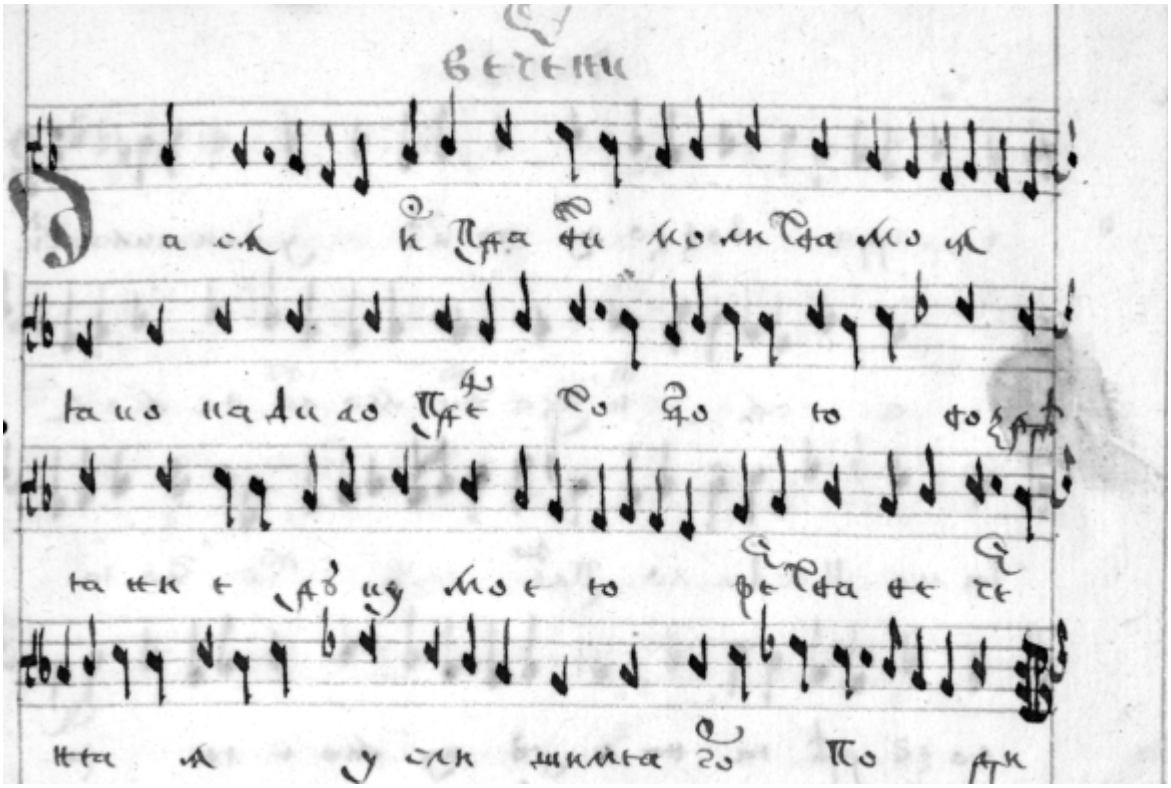
«Нині отпущаєши» Києво-Печерської лаври XVIII ст.

Додаток В.13

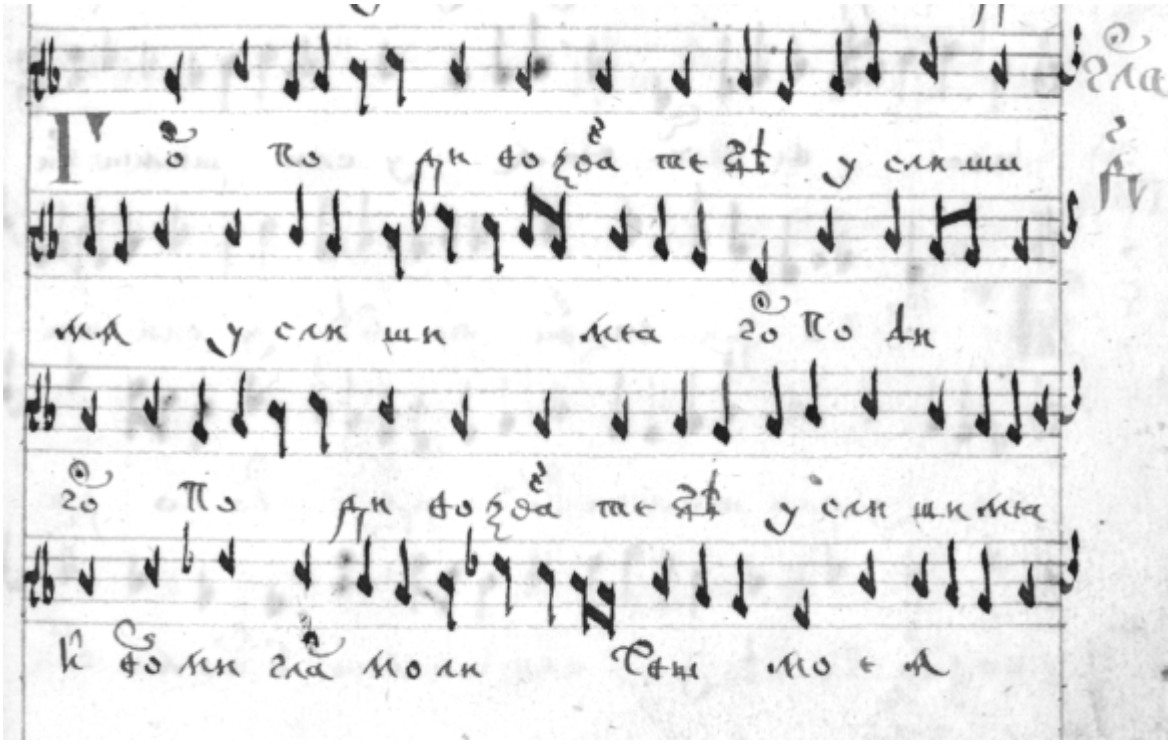
«Нині отпущаєши» на глас п’ятий о. Ісидора Дольницького «Гласопіснець или Напівник церковний» 1894 р.

Додаток В.14.

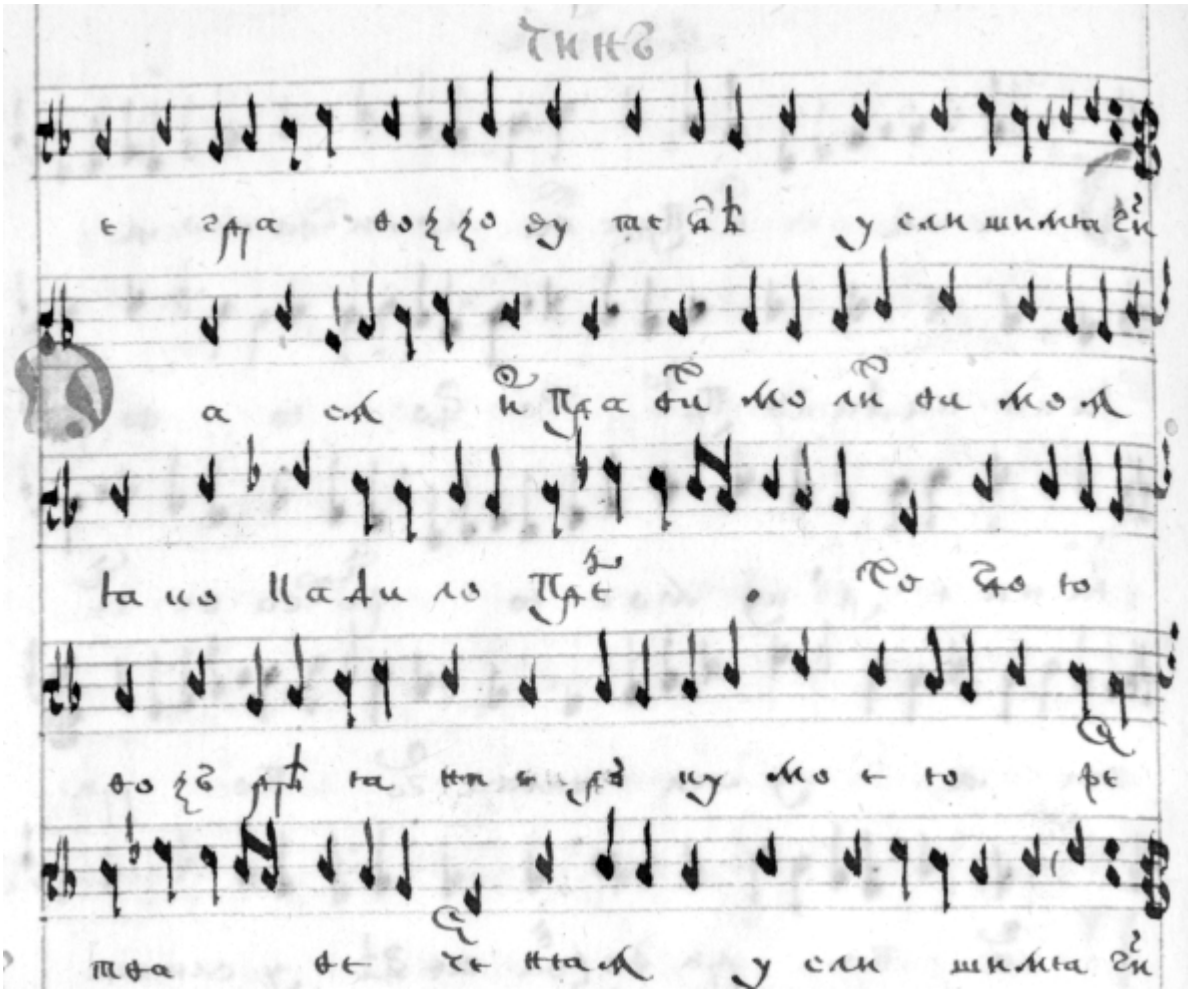
«Господи воззвах», з вказівкою гласів на бічному полі ірмолої 1630 р. (BN 12055)

Додаток В.15.

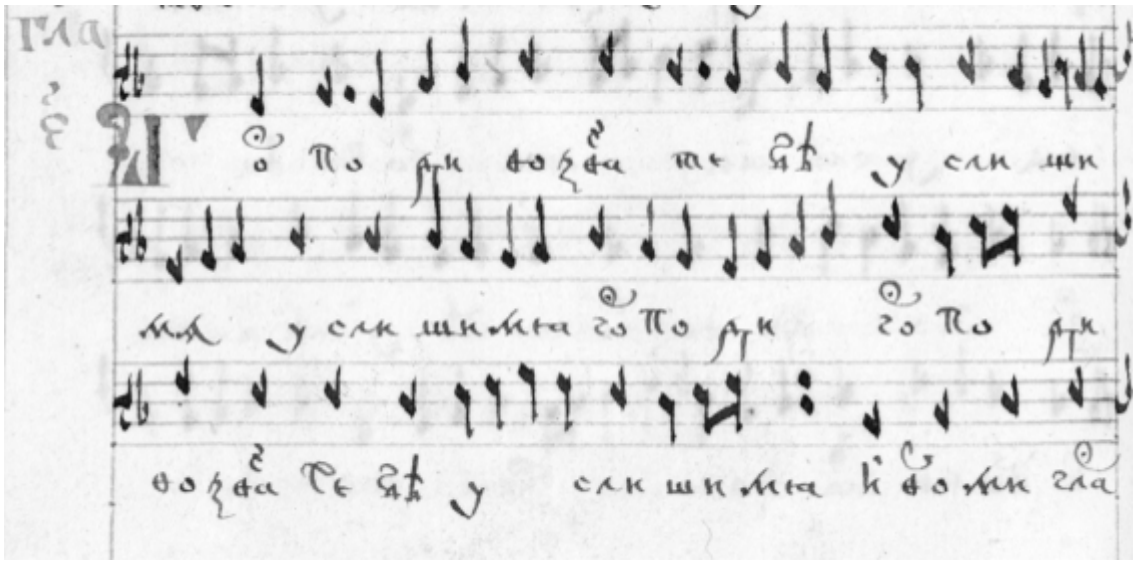
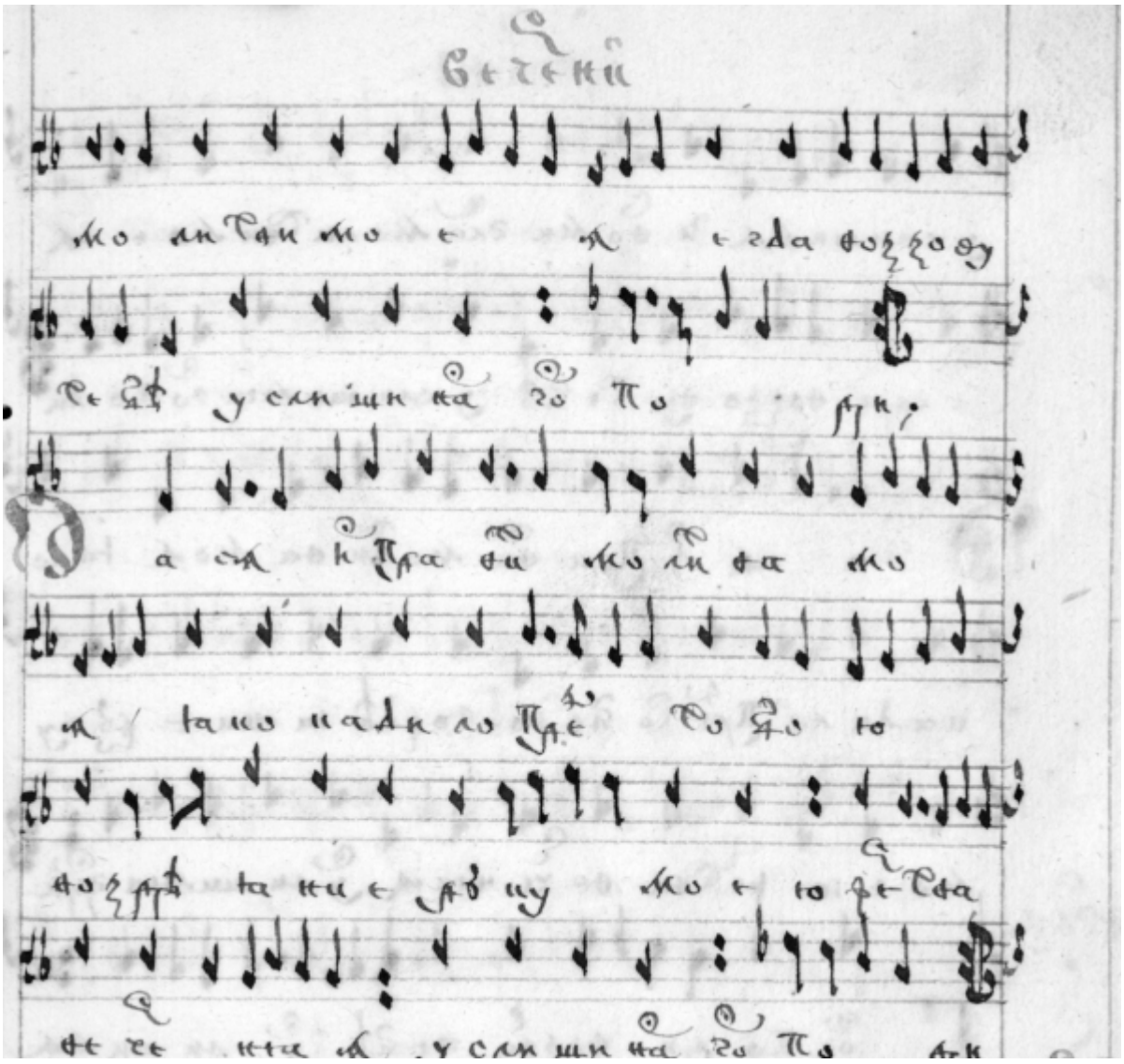
«Господи воззвах» у Перемишльському ірмологіоні XVII ст.



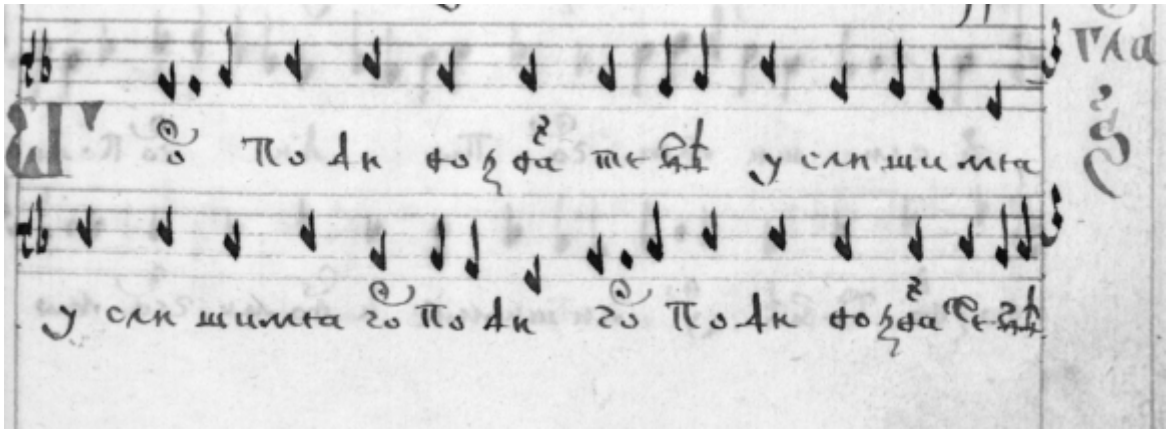
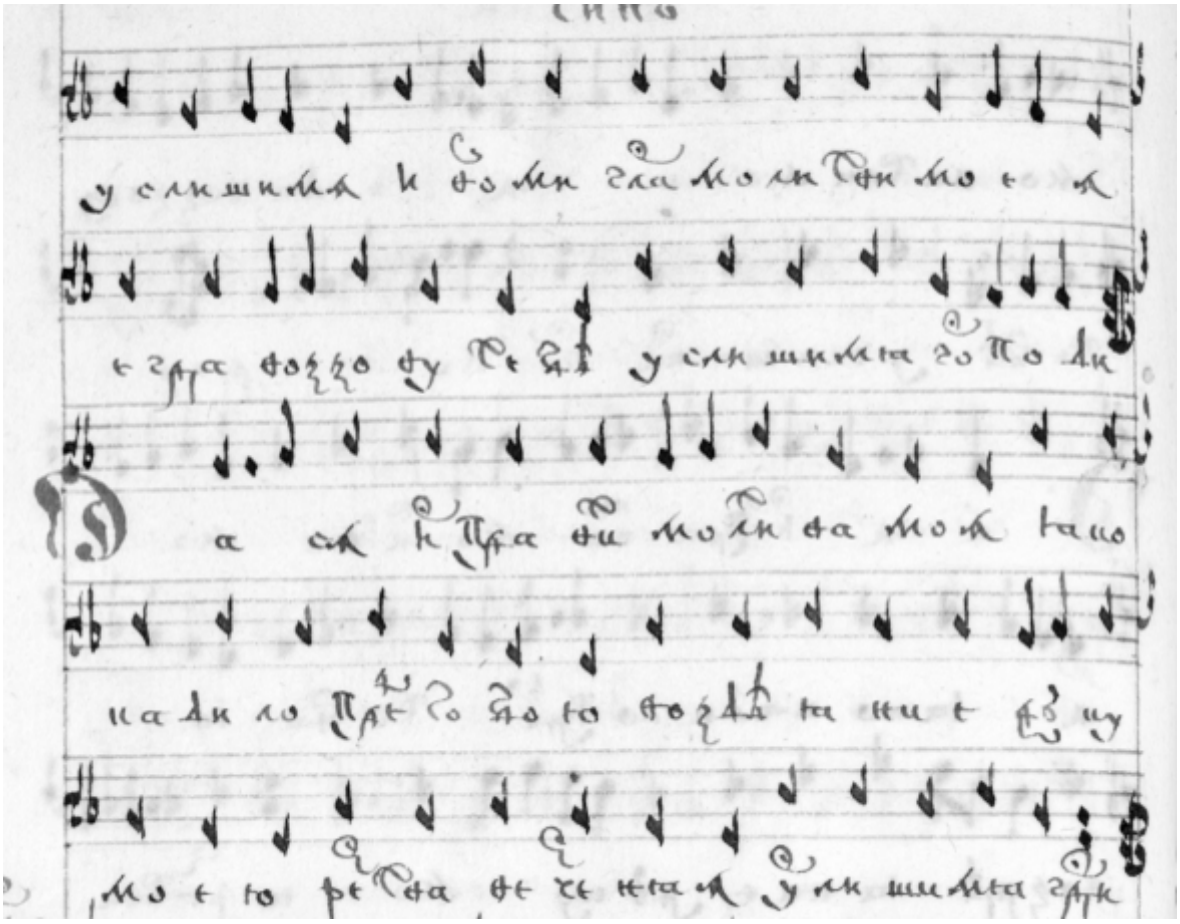
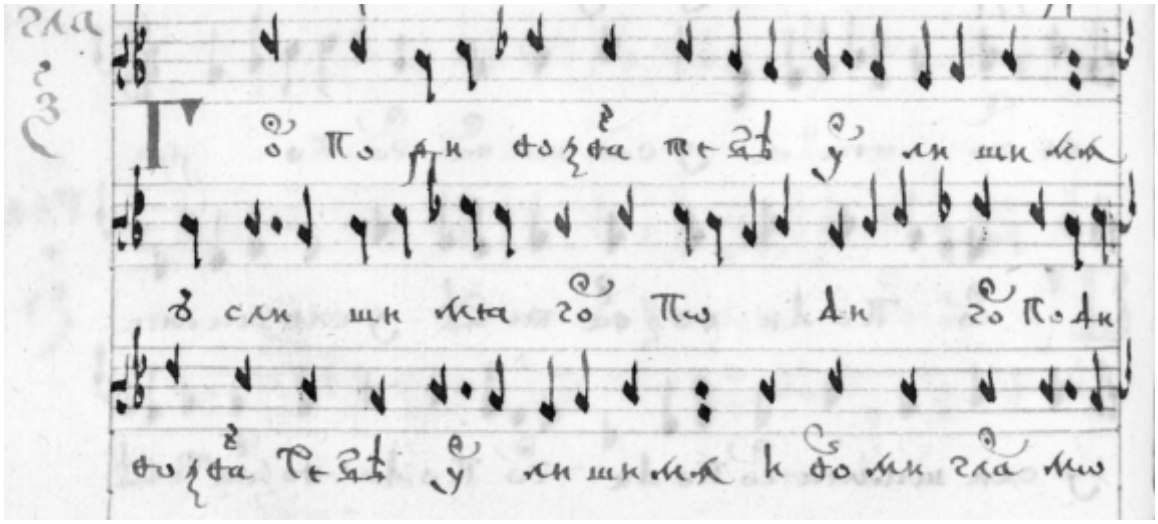
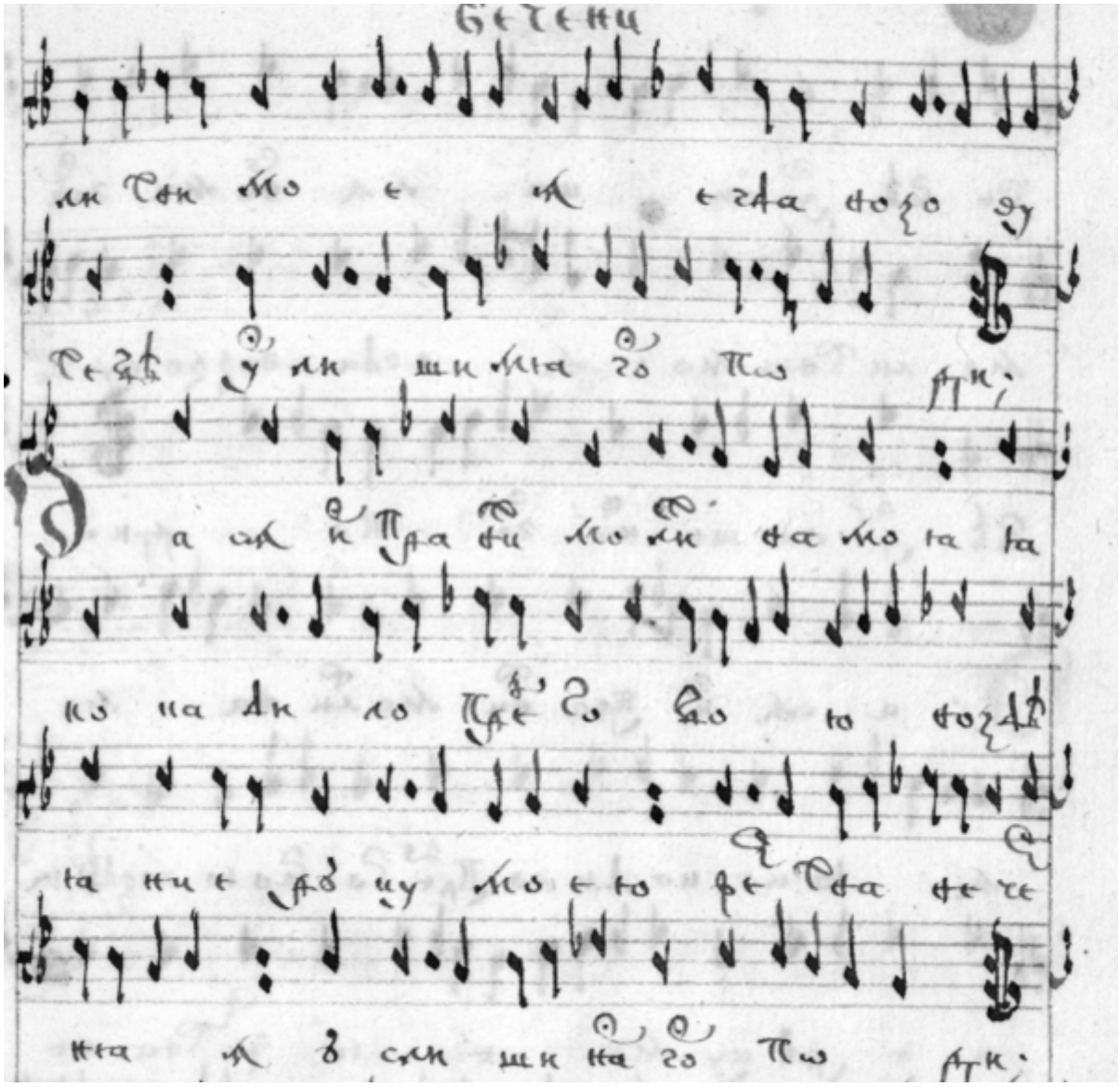


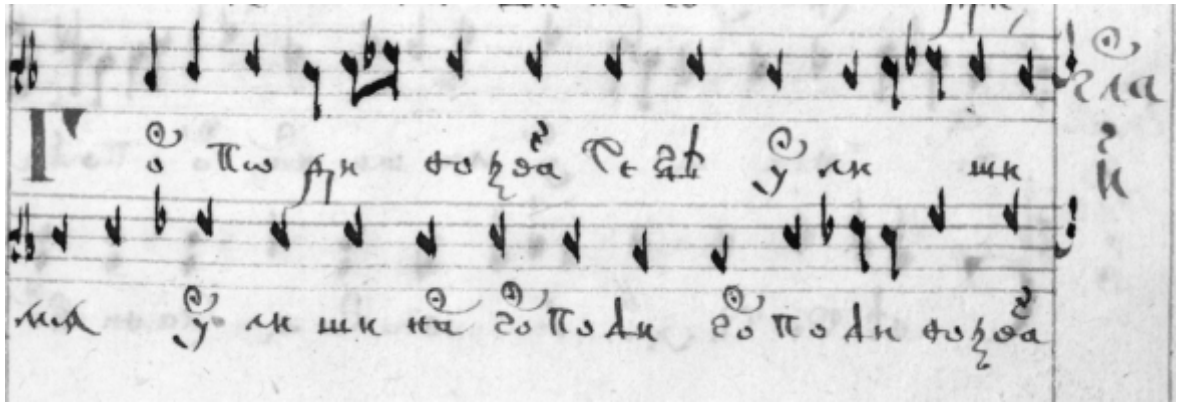
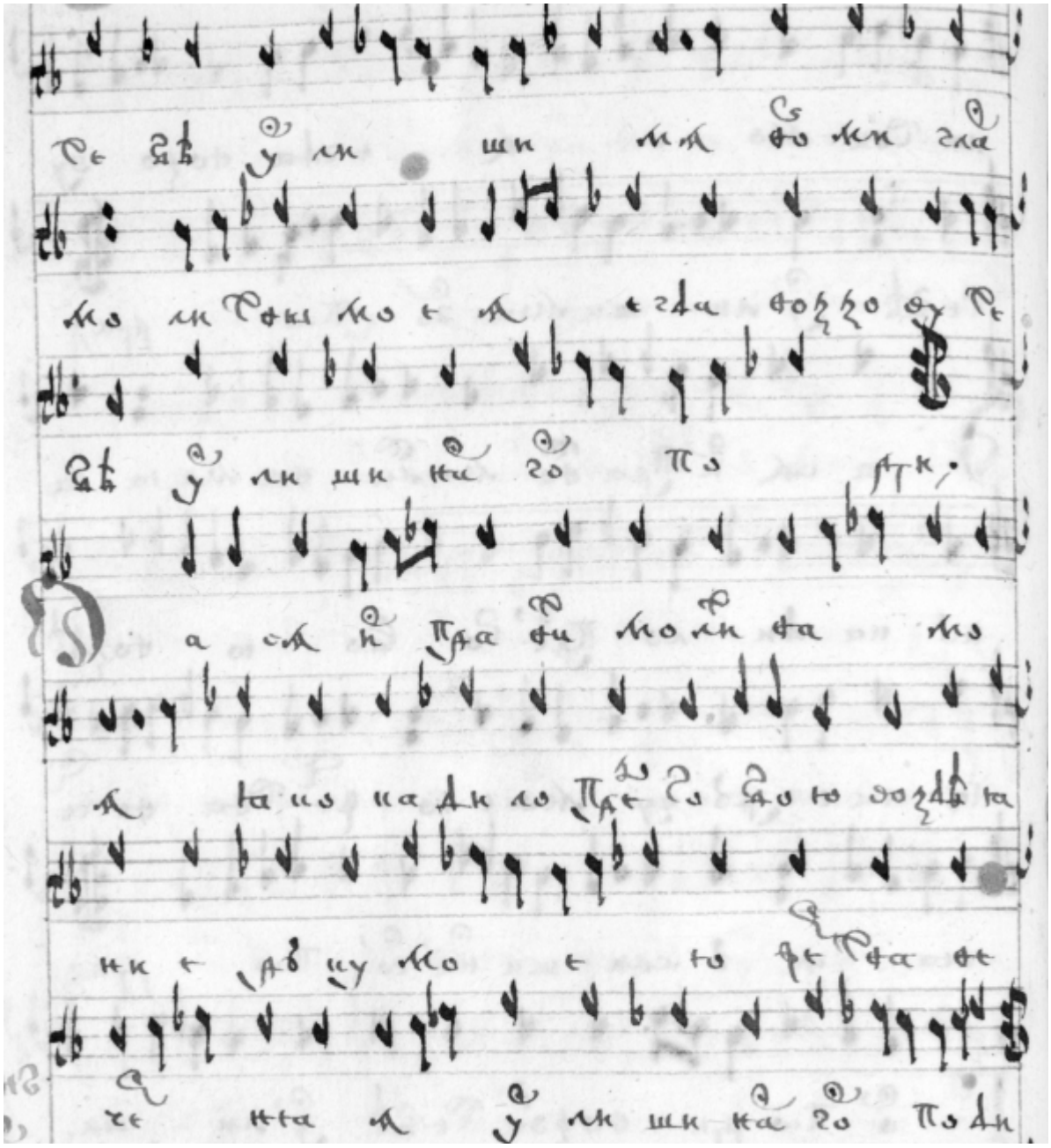






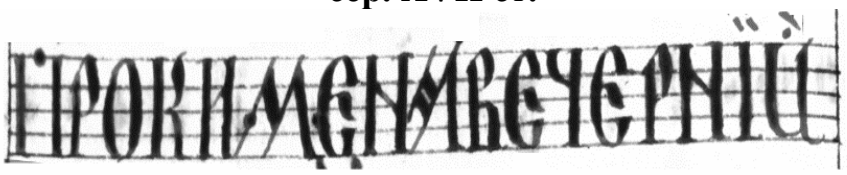




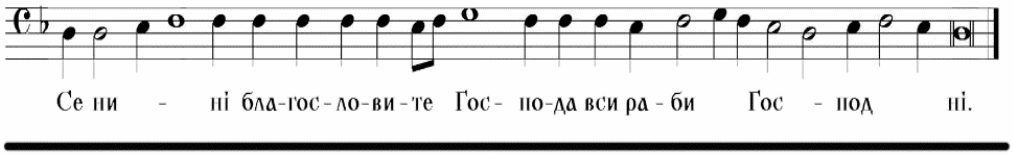
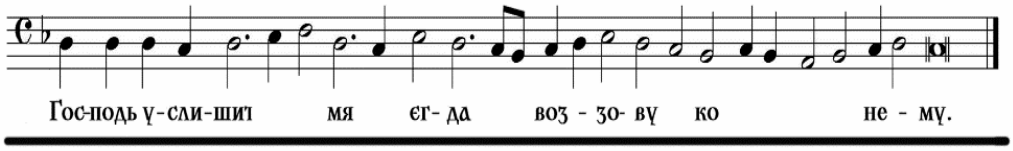
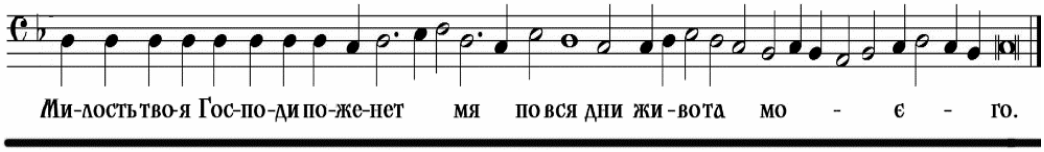
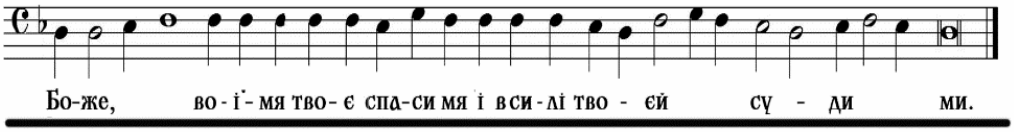
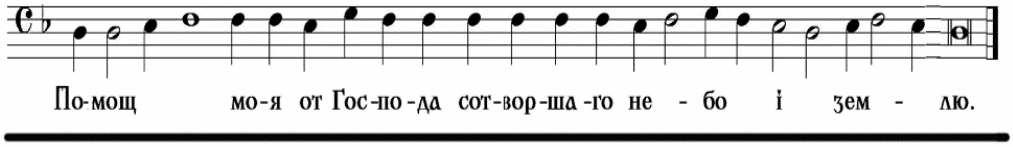
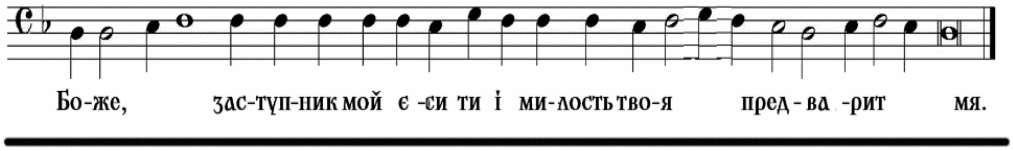


Додаток В.16.

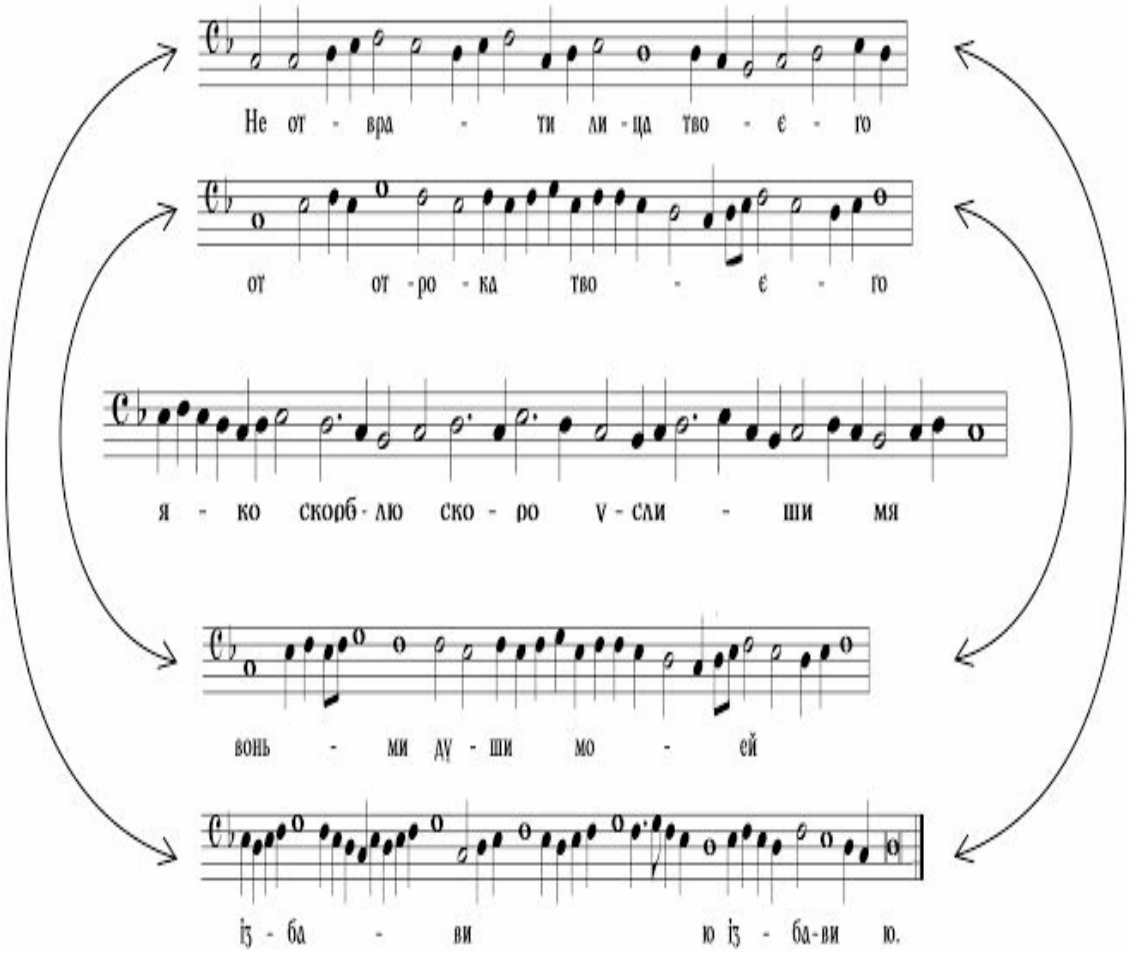
Прокимени на кожний день тижня з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.



Перемишльський ірмологіон середини XVII ст.

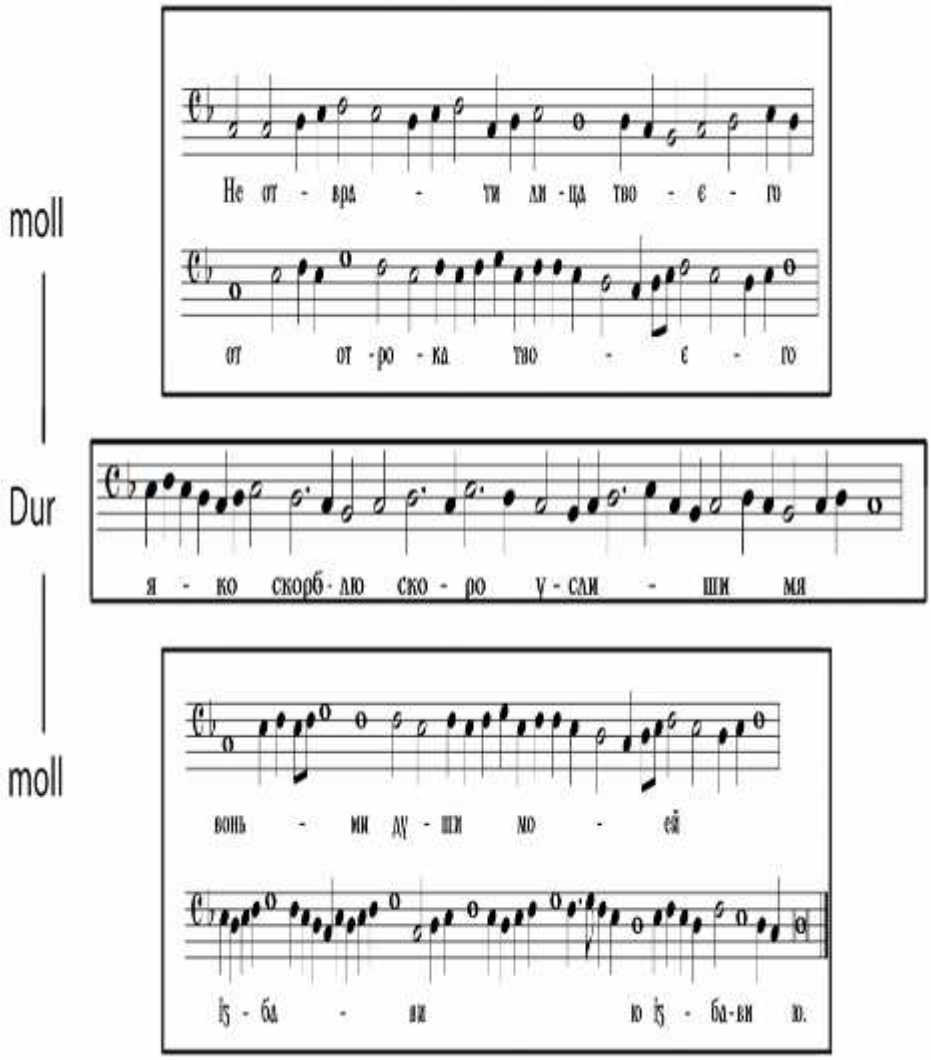
Прокимен неділі: *Се нині благословите Господа вси раби Господні.*

Прокимен понеділка: *Господь услишит мя єгда возову ко нему.*

Прокимен вівторка: *Милость твоя, Господи, поженет мя по вси дни живота мого.*

Прокимен середи: *Боже, во ім'я твоє спаси мя і во силі твоєй суди ми.*

Прокимен четверга: *Помощ моя от Господа сотворшаго небо і землю.*

Прокимен п'ятниці: *Боже, заступник мой єси ти, і милость твоя предварит мя.*

Додаток В.17.

Загальна форма прокимену «Не отврати» з Перемишльського ірмологіону сер. XVII ст.

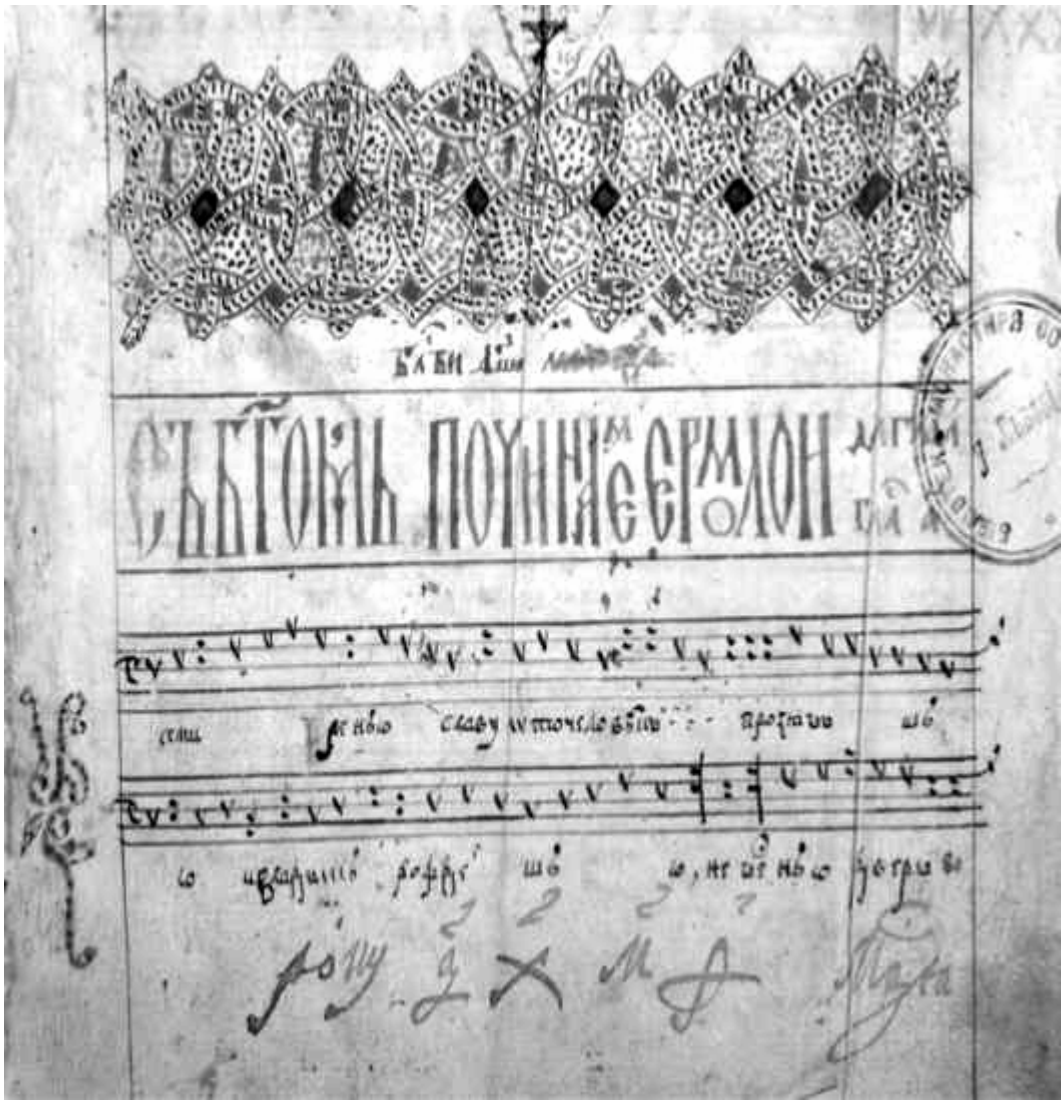


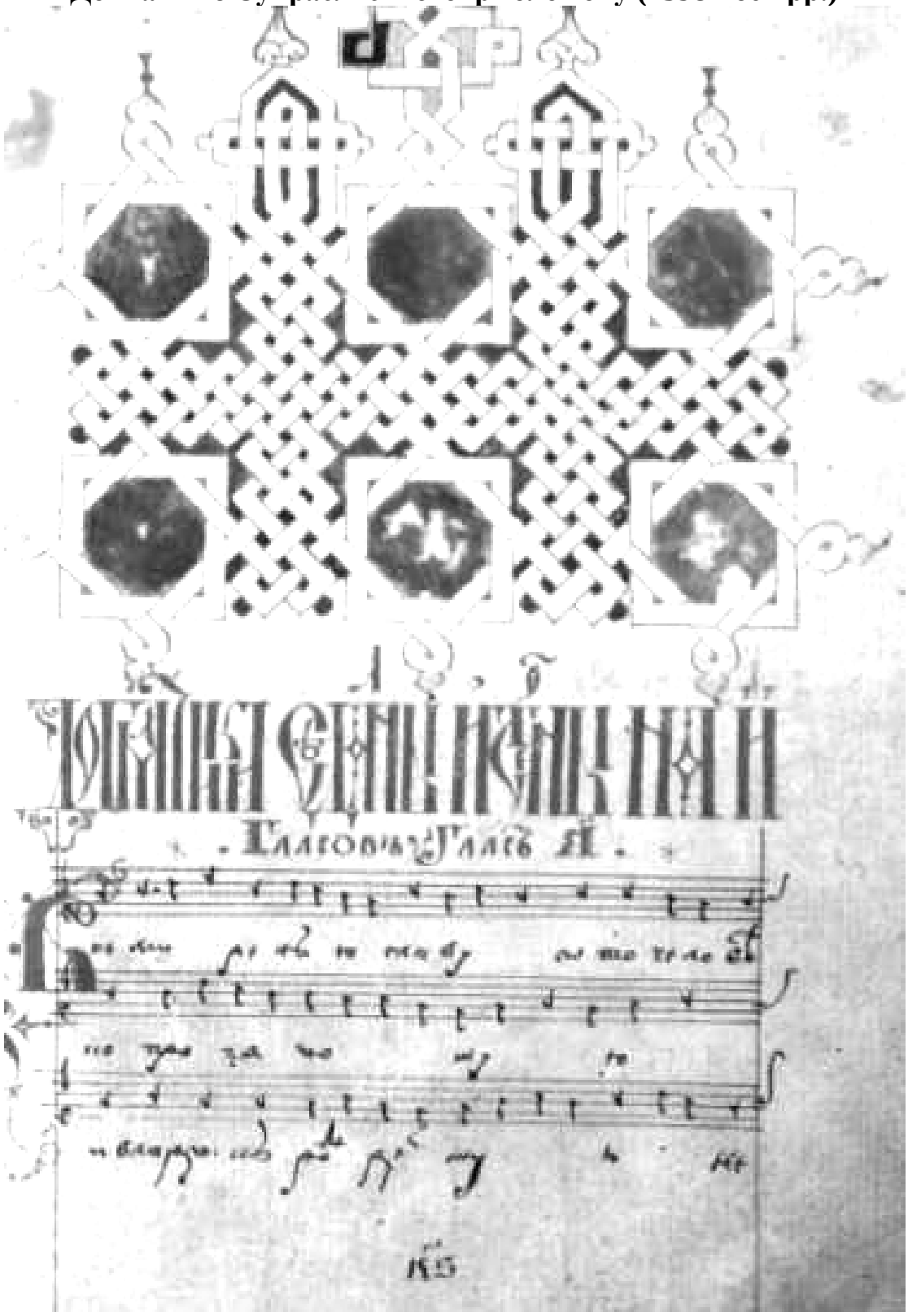
Додаток В.18.

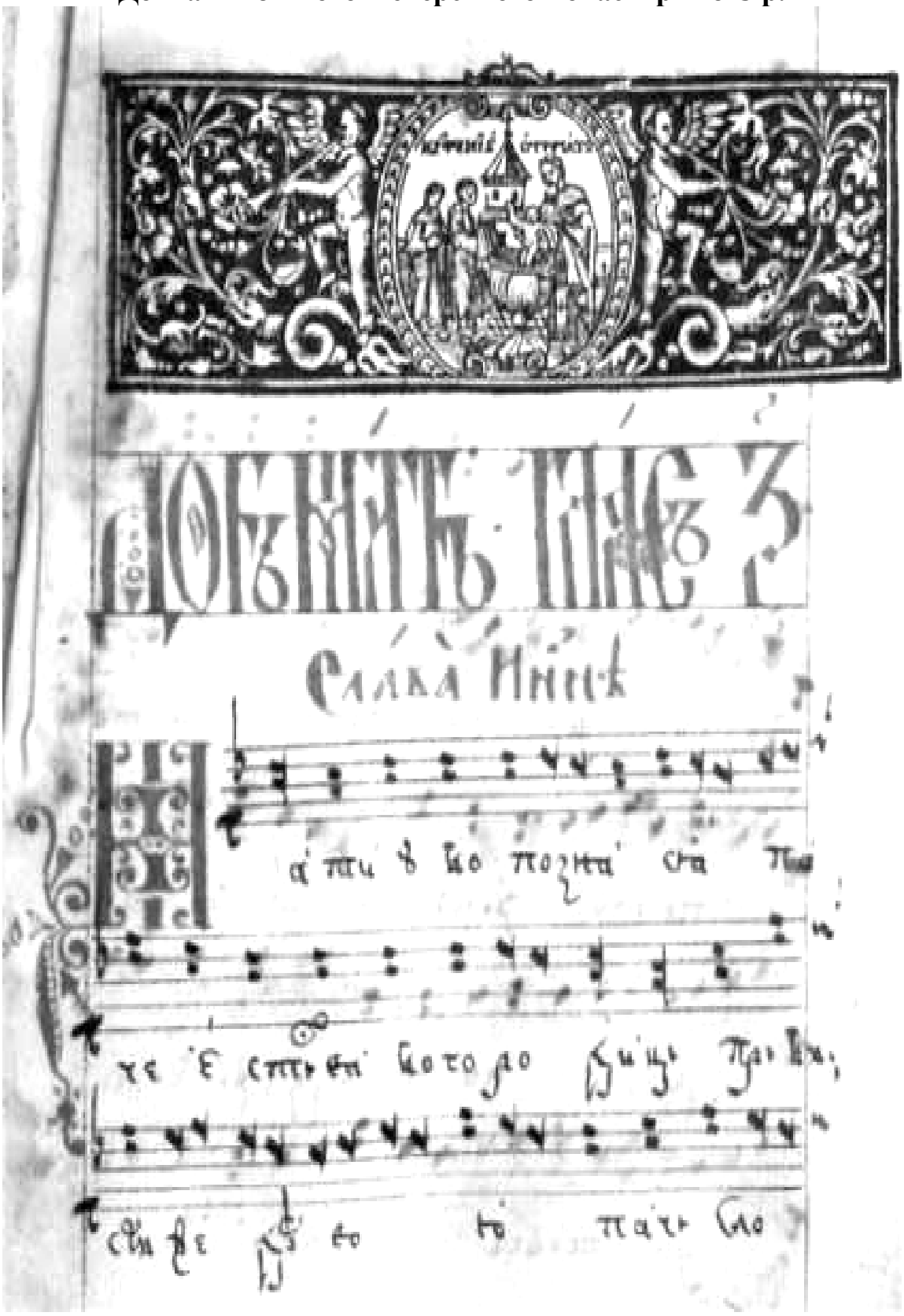
Ладова перемінність прокимена «Не отврати»



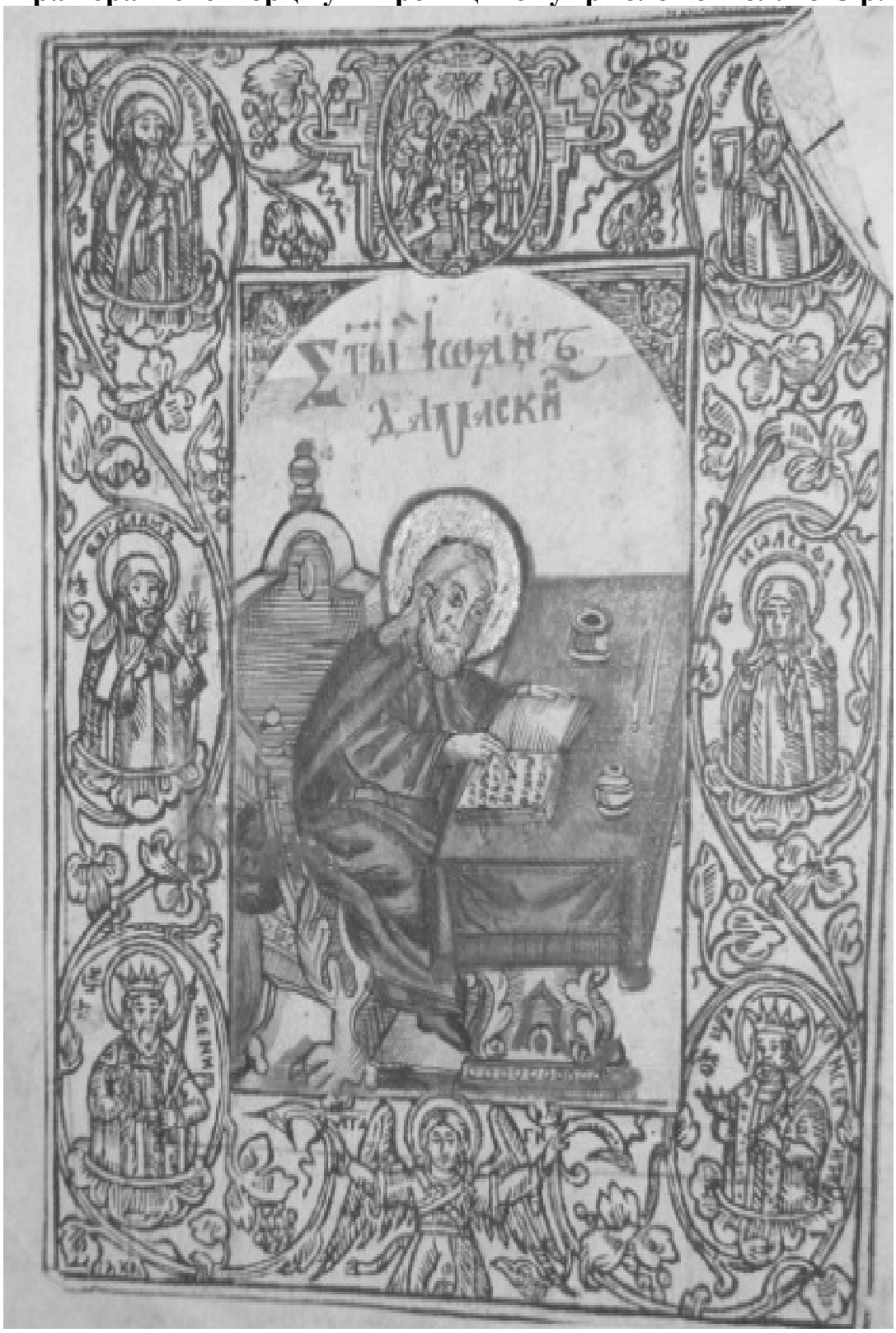
Додаток В.19.

Богородичний догматик з Львівськогоірмологіону МВ 50

Додаток В.20.

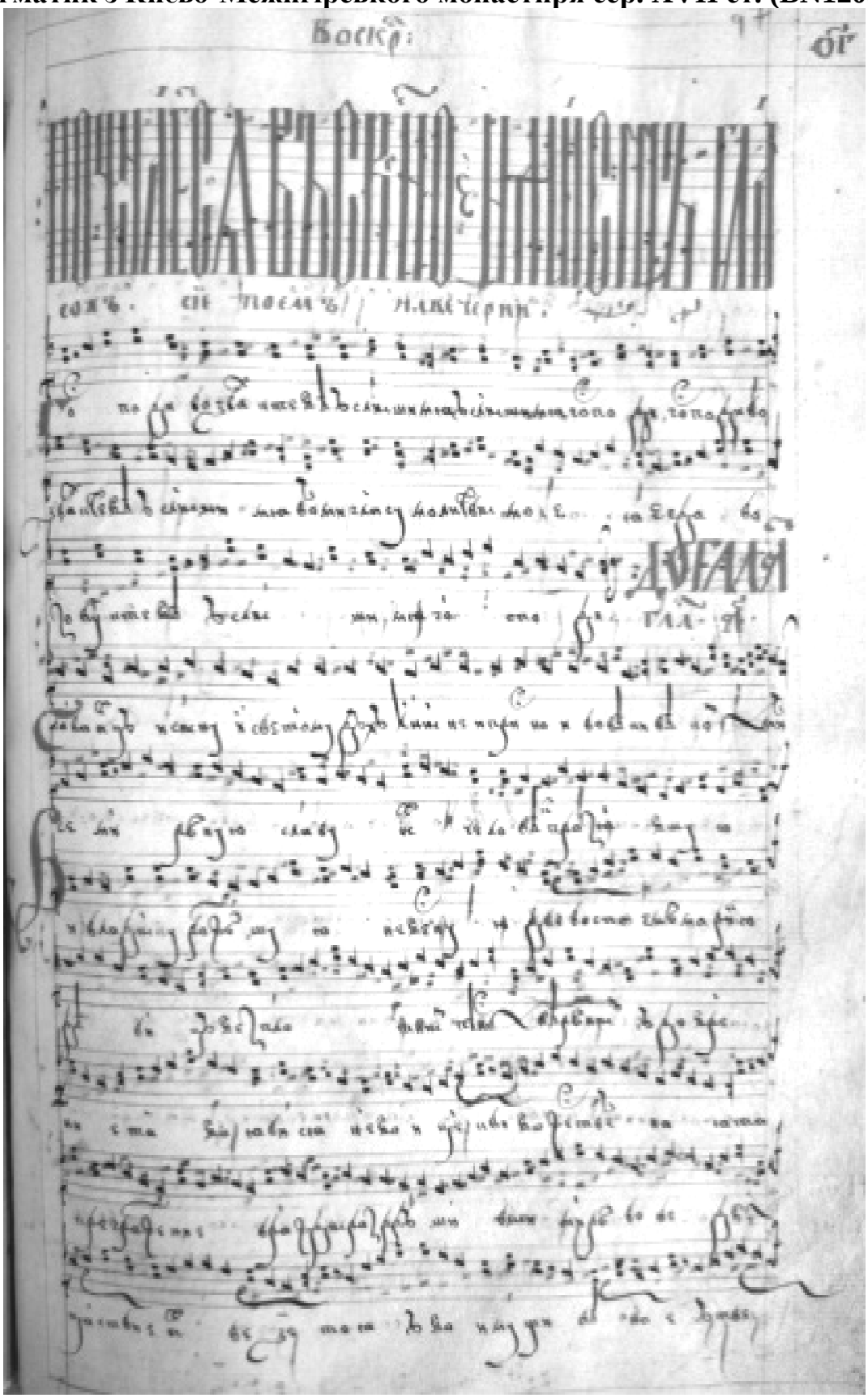
Догматик з Супрасльського ірмологіону (1598-1601 рр.)

Додаток В.21.

Догматик з Києво-Печерського монастиря 1629 р.

Додаток В.22.

Гравюра піснетворця у Жировицькому Ірмологіоні бл. 1649 р.

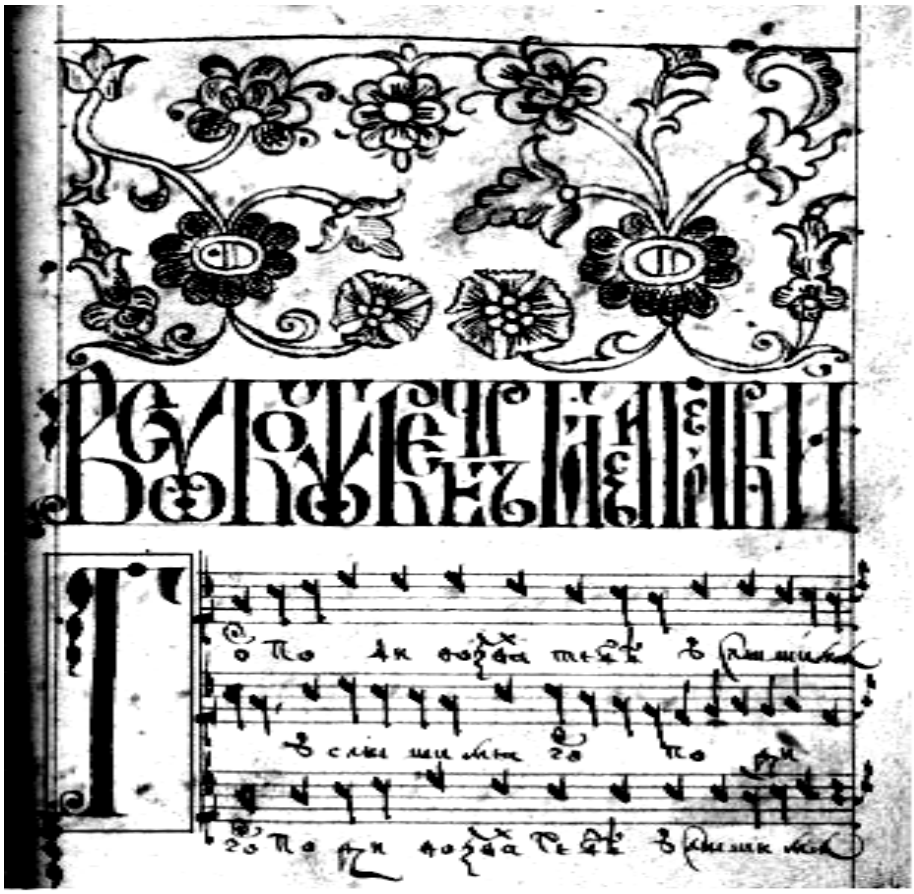
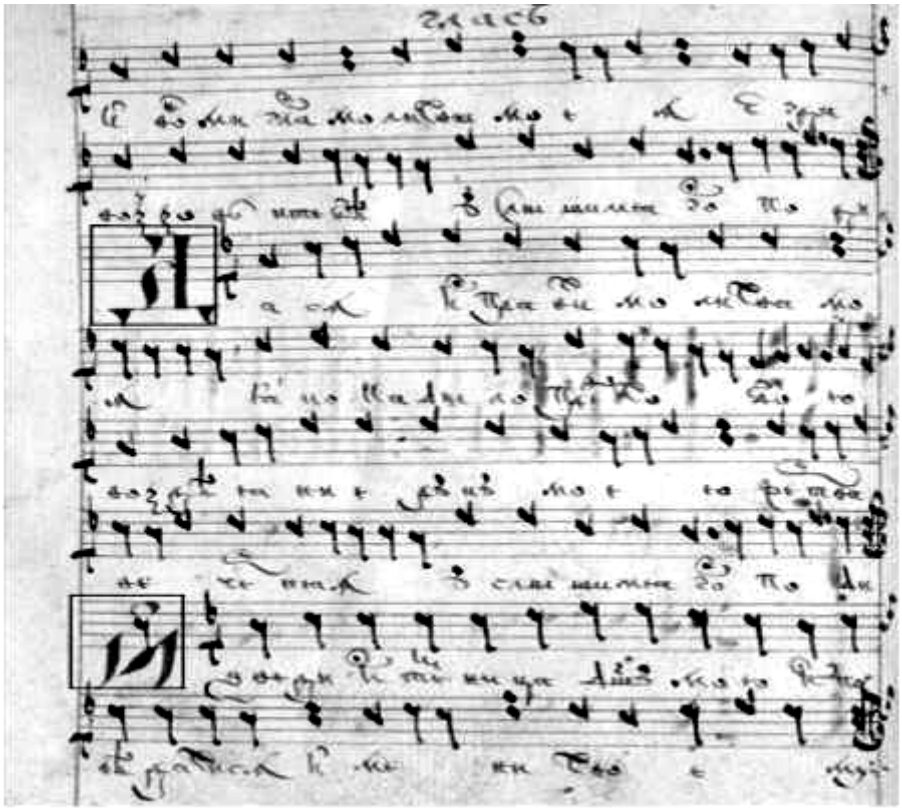
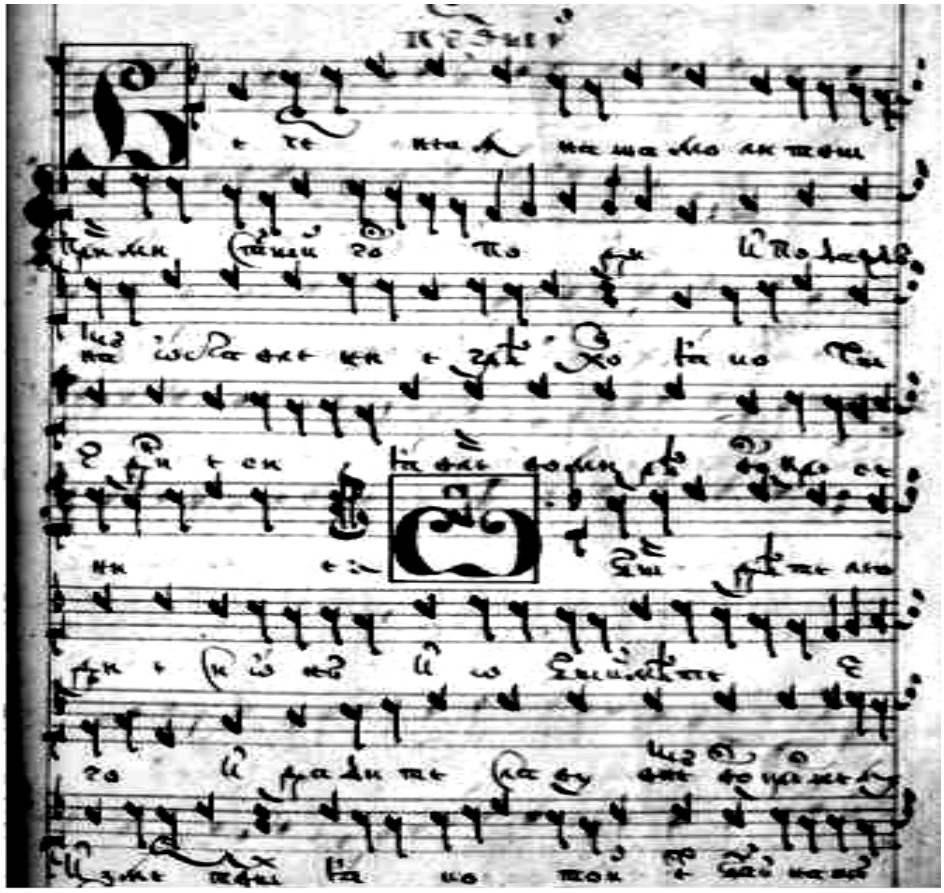
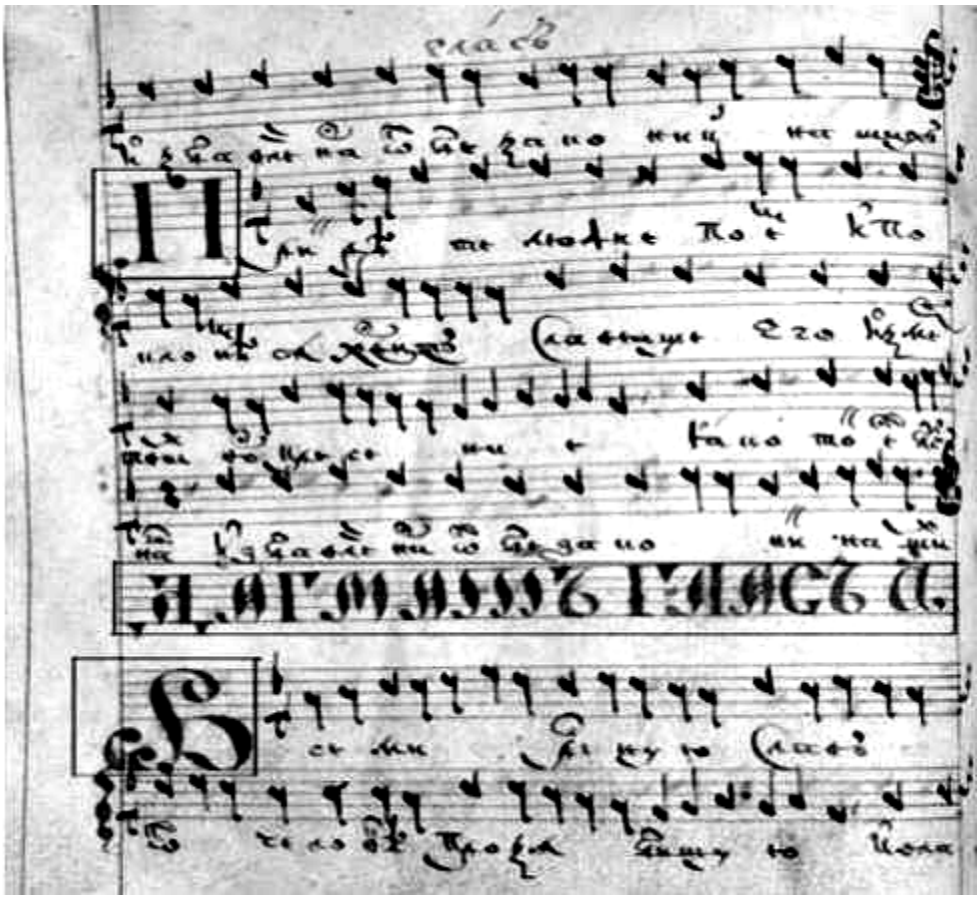
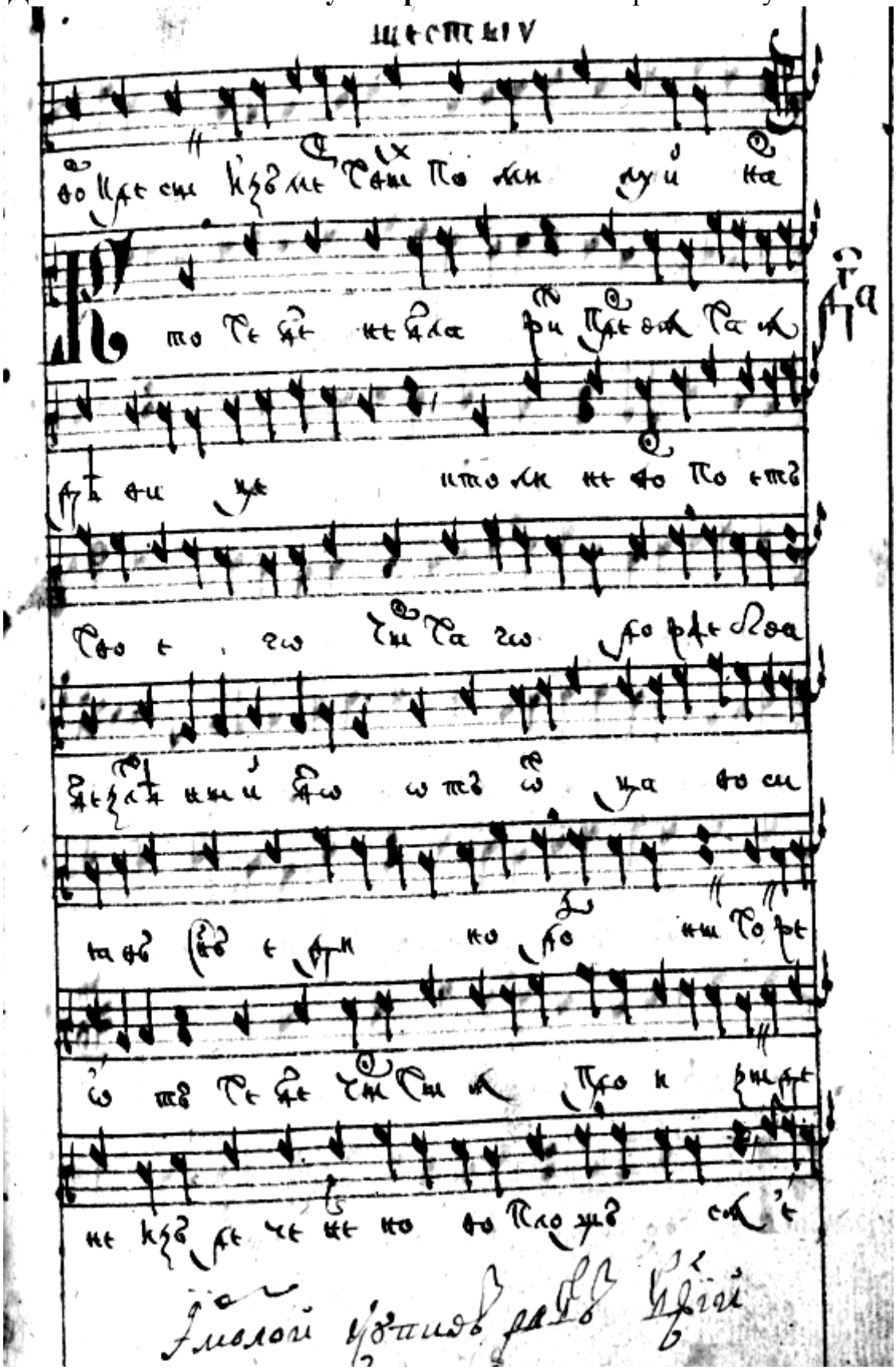
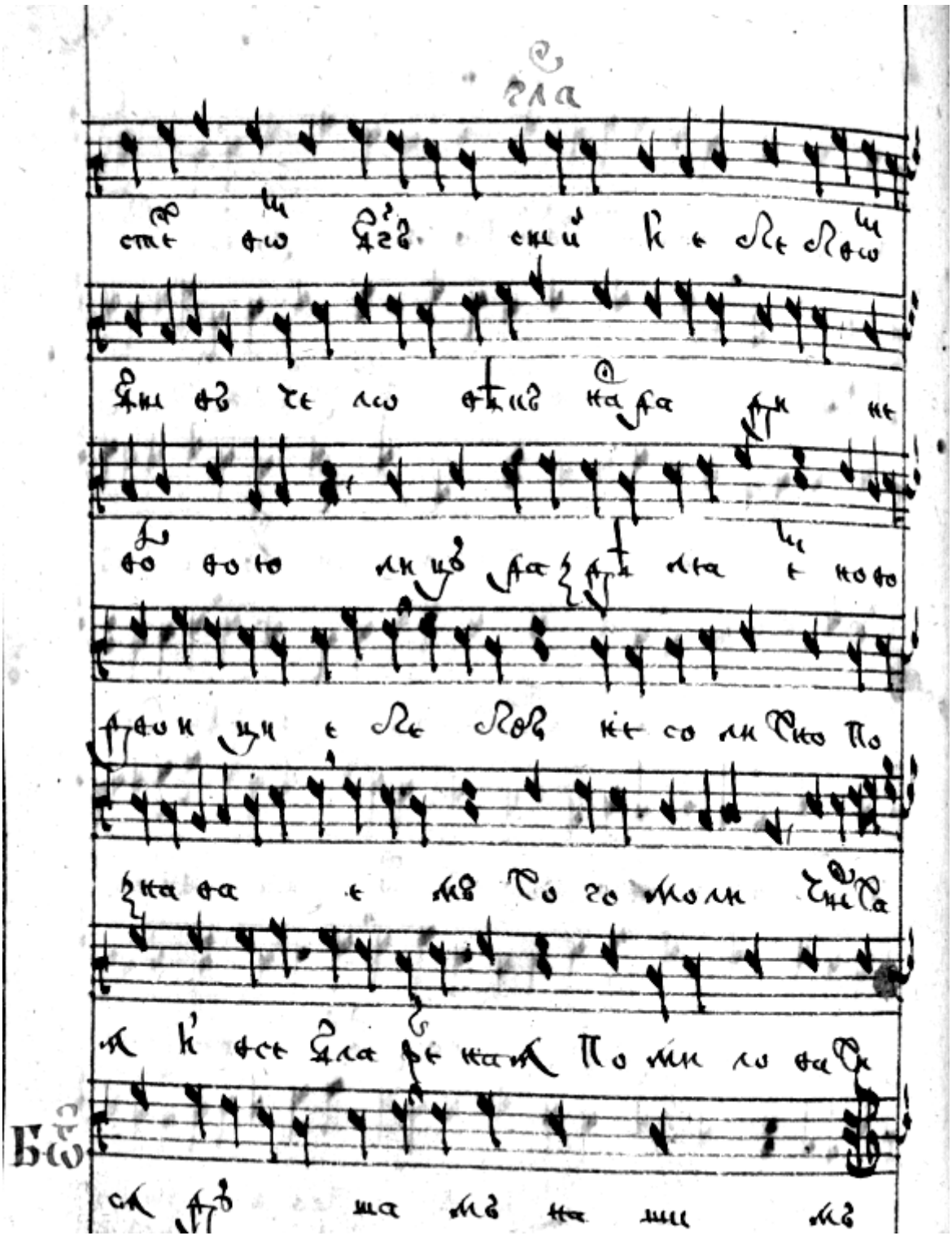


Додаток В.23.

Догматик з Києво-Межигірського монастиря сер. XVII ст. (BN12055)

Додаток В.24.

Догматик з Любачівського ірмологіону XVIII ст.

Додаток В.25.

Догматик з Перемишльського іpмологіону XVII ст.

Додаток В.26

Догматик шостого гласу з Перемишльського іpмологіону XVII ст.