

## ОПОНЕНТСЬКИЙ ВІДГУК

**про дисертацію Качмар Марії Ігорівни**  
**на тему: «Структурна організація піснеспівів церковної монодії на**  
**основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та**  
**кіївської нотацій»,**  
**подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства**  
**за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво**

При дослідженні давніх пластів музичного мистецтва існує методологічна проблема його пізнання. До цієї проблеми зверталися історики й мистецтвознавці різних історичних періодів. У XIX ст. була віра, що можна піznати минуле — як «було насправді» (Леопольд фон Ранке), цієї думки притримувалися й історики та філософи — позитивісти. Сумнів стосовно об'єктивності пізнання внесли неокантіанці, які наголошували на ролі суб'єкта пізнання і писали, що «побачити речі такими, якими вони були, є однаково нездійсненим і для поета, і для історика, ... минуле — це певний «образ», який можна пізнати тільки «розумінням», «відчуттям» (Вільгельм Дільтей). При врахуванні суб'єктивного чинника дослідники усе ж таки намагалися досягти об'єктивності в пізнанні. Французький учений «школи Анналів» Марк Блок вважав гріхом анахронізму, накладання сучасних понять на опис минулого.

На шляху до об'єктивності пізнання текстів минулого існують не тільки складності занурення в духовну атмосферу віддаленої епохи, але ще й інші перешкоди політичного характеру. Такою драматичною перешкодою майже половину століття (з 30-х і до 90-х рр. ХХ ст.) була комуністична ідеологія з атеїстичною пропагандою. Це створювало величезні труднощі як у виконанні духовної музики, так і в її дослідницькій інтерпретації. Причому ситуація в цьому плані була кращою в Росії, ніж в Україні, і саме там помітніші досягнення в розвитку музичної медієвістики. Тому дослідники церковної монодії, пристосовуючись до таких обставин, мало звертали увагу на сакральну сутність цієї музики, специфіку її вербальних церковних текстів, а в музиці відзначали таке явище, як секуляризація.

До «анахронізації» джерел можу віднести також використання в

дослідженні церковного одноголосного співу методики аналізу, створеної музичними теоретиками радянського часу на основі музики класичного стилю. Формотворення в цьому стилі було регульоване функційно-гармонічною системою, що надавало йому логічність і стрункість. Спираючись на цю методику, основану на класичному стилі, деякі українські дослідники монодії 70—80-х рр. ХХ ст. вбачали в ній особливості («тональна система», «двоочастинна форма з репризою» тощо), які не були характерні для того історичного етапу, коли функціонував одноголосний спів. Відомий російський радянський теоретик С. Скребков, не будучи фахівцем із церковної монодії, у монографії «Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в.» (М., 1969, с.34) перебільшував вплив на монодію світського чинника, зокрема, писав про «певний вплив танцюальної стихії на знаменний розспів», що не сумісне із сакральною сутністю цього співу. Крім того, він відзначав і риси мажоро-мінорної системи у монодійних піснеспівах, у яких насправді домінувала модальна ладовість.

Сучасні дослідники української церковної монодії, вже вільні від ідеологічних перешкод, можуть розглянути цей пласт української церковної музики з нових позицій. При дослідженні монодії важливо враховувати специфіку епохи, яка її породила і з якою вона тісно пов’язана, а також те, що церковні піснеспіви як поетико-музичне явище є органічною частиною Богослужіння. Складність дослідження цього явища полягає в тому, що сучасна людина звикла до тонального мислення, до логічно організованих музичних структур, а монодія є породженням іншої системи, яка виникла в епоху Середньовіччя і протягом тривалого часу функціонувала в напівусній формі, бо невменна (ідеографічна) нотація існувала тільки для нагадування піснеспівів. Навіть після переведення цих співів у нотолінійну систему в XVI ст. піснеспіви, як виявляється, не втратили давніх архаїчних ознак. На монодії позначилася ідея провіденціалізму, що пронизує все середньовічне мистецтво. Звідси і віра, що духовна музика має божественне походження, і роль музиканта — тільки «опікуватися» нею.

До середньовічних ознак у монодії належить також опора на канон, дотримання певних правил у передаванні сакральної сутності в піснеспівах, і прерогатива в цьому належить вербальному тексту. Щодо дослідження вербального гімнографічного тексту, то вже є чимала література богословів і лінгвістів. У ній розглядається й питання вербальної сугестії українських молитов. Таким чином, перед дослідниками постає складна герменевтична проблематика християнських сакральних текстів, зокрема, і з боку музичної складової.

Актуальність кандидатської дисертації Марії Качмар полягає в тому, що українська церковна монодія, яка є об'єктом її дослідження, досі залишається недостатньо вивченою. Цей пласт культури функціонував в Україні від Княжої доби і до кінця XVIII ст. Тому монодичні піснеспіви, очевидно, глибоко увійшли в музичну свідомість віруючих людей різних поколінь. але після припинення їхнього використання в церкві і заміні іншими духовними творами у XIX — XX ст. ця традиція монодичного співу в Україні була перервана, а відтак були втрачені навички сприйняття горизонтального слухового простору. Через це виникають складності у виконавській інтерпретації монодії, яка в наш час відроджується, а також і в її науковому дослідженні.

В Україні здійснена значна евристична робота з виявленням рукописів — Ірмолоїв, їх палеографічного та кодикологічного дослідження (професором Ю. Ясіновським), опубліковано чимало текстів піснеспівів, є певні дослідницькі здобутки у вивченні мелодики піснеспівів.

Центральною проблемою кандидатської дисертації Марії Качмар стала структурна організація піснеспівів сакральної монодії. Дисерантка не вперше звертається до цієї проблеми. Майже всі, хто писав про монодію, висловлювали свої думки і про її структурну організацію. До новацій рецензованої дисертації слід віднести намагання її авторки розглянути структурну організацію монодії із залучення невменної — візантійсько-грецької, знаменної та лінійної київської квадратної нотацій.

Поетико-музичні тексти монодії у Візантії та в Україні тривалий час

існували в записах візантійсько-невменною та знаменною нотаціями. Тобто найдовший період свого існування монодія записувалася ідеографічними знаками. Виникають питання, які потребують розгляду, а саме: як відбувалася адаптація візантійсько-грецької традиції в Україні, чи існували стабільні риси в записах протягом XI—XVI ст., чи витворювалися місцеві самобутні ознаки, і чи відбувалася еволюція піснеспівів? На деякі з цих питань дисерtantка намагається відповісти в своєму дослідженні.

У першому розділі основна проблема дисертації розглядається на рівні нотацій. Авторка поставила своїм завданням виявити ті знаки в нотаціях, які є маркерами композицій. Спочатку вона розглядає характерні особливості різних типів нотацій та їх знаків: екфонетичної, палеовізантійської, середньовізантійської, давньоруської (названої дисертанткою слов'яно-русською), київської квадратної. З метою виявлення тлумачення різних знаків нотацій авторка звертається до грецьких теоретичних праць XIV—XV ст., які підсумували розвиток невменного співу. Виявлені знаки стосуються не тільки структури піснеспівів, але й фіксації системи іхосів, особливостей інтонаційного й темпового виконання. При нагідно зауважимо, що пряний стосунок до проблематики дисертації, зокрема, і в розгляді невменних знаків, має монографія російської дослідниці Галини Алексєєвої «Проблеми адаптації візантійського співу на Русі» (Владивосток, 1996), яка досить детально аналізує грецький трактат XIV ст. «Агіополітес», що є в полі зору й дисертантки. Тому М. Качмар варто було не тільки назвати прізвище Г. Алексєєвої серед інших дослідників, але й відзначити її внесок у дослідження цієї проблеми.

Виявляє авторка дисертації знаки, що пов'язані з маркером композиції і в знаменній нотації, тобто в давньоруському співі. На рівні знакової системи дослідниця визначає явища як запозичення, так і переосмислення. Зупиняється дисерtantka на окремих знаках, що мають стосунок до композиції і в нотолінійній нотації. Тобто на різних рівнях нотацій, як випливає з дисертації, існували знаки, що були певними маркерами композиції піснеспіву. На основі проведеного семіографічного аналізу дисерtantka діходить висновку, що

способи розчленування мелодії сформувалися ще в усній традиції (с. 60). Це, на мою думку, може означати, що в такому розчленуванні домінуюче значення мало слово.

Другий розділ дисертації спеціально присвячений особливостям аналізу структурної організації піснеспівів сакральної монодії. Як зазначає авторка дисертації, при аналізі структурної організації піснеспівів увага акцентується на принципах повторності. Цей принцип, на її думку, «відіграє значну роль, що проявляється через певну автономість каденційних зворотів та окремих мотивів», а також «у рядковій повторності» (с. 60). Ще до аналізу піснеспівів робиться висновок, що «розглядаючи богослужбовий спів від його початку до розквіту, спостерігаємо зростання ролі мелодичного компоненту, що зумовлене не тільки виконавською вокальною практикою, а й переосмисленням тексту, пошуком катарсису саме через музичне наповнення» (с. 70). На підтвердження цього її спрямований аналіз піснеспівів різних жанрів.

Структурний аналіз піснеспівів дисертантка починає з показу варіювання однієї поспівки, з аналізу каденцій воскресних ірмосів. Вважає, що каденції утворюють риму в музиці й подає різні варіанти поєднання каденцій.

У цьому розділі на прикладі аналізу деяких піснеспівів авторка розкриває свій підхід до структурної організації піснеспівів монодії. Джерелом для такого розгляду стали зразки різних жанрів, зафіксовані в українських нотолінійних Ірмолоях. Здебільшого можна погодитися з виділеними в аналізі явищами повторності на рівні поспівки, рядка. Дисертантка в аналізі відзначає явища повторності і репризи. Прийнято вважати, що реприза завершує побудову. Реприза в інтерпретації дисертантки може бути не в кінці піснеспіву і не бути пов'язаною з повторністю тексту, тому виникає сумнів, чи можна говорити про репризу в таких випадках. Російська дослідниця Валентина Холопова в праці «Формы музыкальных произведений» (Санкт-Петербург, 1999 р.), пишучи про репризність у наскрізних формах знаменного розспіву, відзначає, що форми «з репризністю вельми рідкісні в знаменному розспіві» і наводить лише два випадки: стихири «Слава во вишних Богу» та задостойник «О тебе радується», в

яких повторюються слова і мелодія (с. 195).

У третьому розділі здійснюється порівняльно-семіологічний аналіз піснеспівів церковної монодії. У першому параграфі подається композиційно-структурна організація ірмосів та порівняння її елементів за різними нотаціями. При аналізі структури ірмосу первого гласу переважає описовість і не конкретизована його форма як наскрізна, що складається з двох строф. Порівнюючи окремі мелодичні поспівки в різних нотаціях, дисертантка діходить висновку про «збереження тягlosti в логіці музичної форми від невменnoї знакової системи до нотоліннійnoї» (с. 147). Остаточний висновок таких порівнянь полягає в тому, що «візантійські невменні записи виявляють нерідко інші комбінації графічних форм, що свідчить про певну творчу еволюцію слов'янської церковної монодії» (с. 171). Такі відмінності дають підставу зробити й інший висновок — що в Україні сформувався свій варіант монодичного співу. Важливо, що дисертантка проводить такі порівняльні дослідження, але вони можуть бути поглиблени на ширшому музичному матеріалі.

Авторка охопила в дисертації великий часовий простір (XI—XVII ст.) і різні традиції монодичного співу, що ускладнювало дослідження. У ньому вперше розглядаються різні нотації з погляду знаків, які маркують розчленування мелодичного розвитку. У цьому відношенні матеріал дисертації може бути цінним не тільки для подальшого вивчення монодії різних етапів, але й для поглиблення знань з музичної палеографії. Важливо, що дисертантка спиралася не тільки на вітчизняні, але й на іноземні наукові праці, що стосуються проблематики церковної монодії. Поставлені в дисертації завдання виконані.

Загалом підтримуючи дисертаційне дослідження М. Качмар, висловлюю деякі зауваження та побажання, які, можливо, можуть стати в пригоді у наступних дослідженнях церковної монодії.

Хоча дисертантка в своїх аналізах звертає увагу на вербалний текст, враховує його структуру при членуванні мелодики, але при розкритті логіки

мелодичного розвитку вона недостатньо уваги звертає на сакральний зміст та мовленнєві особливості цього тексту. При такому підходові втрачається специфіка монодії як поетико-музичного феномену з його специфікою єдності слова і звука.

Розглядаючи повторний чинник у формі піснеспівів, авторка дисертації пише про «самодостатність музичного розвитку піснеспівів», наявність у піснеспівах музичного мислення, музичних закономірностей. Виникає питання, який стильовій художній системі відповідає констатоване дисертанткою в монодії музичне мислення й музичні закономірності?

«Самодостатність музичного розвитку» авторка констатує, перш за все, у тих випадках, коли наявна мелодична повторність, але немає вербальної. Але чи це стосується всіх піснеспівів Ірмолоїв? Варто врахувати, що можуть бути інші особливості тексту, що інспірюють мелодичну повторність. Дослідники-лінгвісти сакральних текстів указують на численні та різноманітні повтори (віршового ритму, ключових понять, слів та ін.), розміщені на різних рівнях тексту, а також зазначають, що повтори мають різне функційне навантаження. Повтори словесні й музичні закріплюють релігійні догми і справляють вплив на духовний стан віруючих.

Австрійський музикознавець-медієвіст Егон Веллес при характеристиці канону візантійської церковної музики VIII ст. писав, що для канону важливим є принцип повторності і варіювання — думки, зображення, ідеї. «Східний митець повторює образи, насичує їх невловимими варіаціями, так що сприйняття його стає свого роду медитацією».

Серед піснеспівів, які зафіксовані в Ірмолоях, варто було відзначити саме той пласт, в якому мелодична повторність справді набуває певної автономії. Це стосується болгарського наспіву, в якому повторюється одна велика побудова з різним текстом і завдяки такій регулярній повторності вона фіксується музичною свідомістю.

При аналізах структурної організації піснеспівів дисертантці варто було врахувати, що монодія, розгортаючись у горизонтальному просторі,

ґрунтуються на модальній ладовій системі, яка основана на взаємодії опорних та неопорних звуків і була ознакою середньовічного мислення. Ладовий кістяк з певною драматургією розвитку опорних звуків є найбільш стабільним у списках піснеспівів. Урахування модальної ладової специфіки при аналізі піснеспівів може поглибити розкриття їхньої структурної організації й уникнути схематичної описовості.

Дисертантка при аналізах подекуди відзначає мажорні чи мінорні мелодичні звороти, що свідчить про її орієнтацію на тональну систему, яка є ознакою пізнішого історичного періоду. Не відповідає стилю монодії й відзначення в піснеспівах «тематичної функції», наявності «інтонаційно-тематичного матеріалу», тому що монодія представляє дотематичний мелос. Про орієнтацію дослідниці на пізніший час (на класичний стиль) свідчить і її констатація в піснеспівах двочастинної та тричастинної репризних форм.

У піснеспівах наявна музична логіка, але вона тісно пов'язана з вербальним текстом і посилює його поетику. Такі стилеві ознаки, як ладова модальність, поспівкова формульність, ритмічна специфічність є свідченням давніх стилевих ознак піснеспівів, пов'язаних з середньовічним художнім мисленням. Збереження піснеспівів з цими ознаками в нотолінійних Ірмолоях надає їм особливої цінності. При цьому в певній групі піснеспівів простежуються й зародження нових стилістичних ознак.

В історіографії наукової літератури Марії Качмар варто було б детальніше розкрити підходи авторів до проблеми вивчення монодії, зокрема, вітчизняних дослідників (О. Шевчук, О. Путятицька, О. Прилепа та ін.).

Насамкінець хочу висловити деякі зауваження щодо термінології. Наприклад, у дисертації як рівнозначні вживаються терміни *розділ* і *епізод*. Крім цього, важко погодитися з назвою терміна «стишок», що є калькою російського слова. В українській мові є слова *строфа*, *рядок*.

Не сприймається й термін «напів». Цей термін, що є калькою російського «напев», у 20-30-х роках минулого століття, коли ще не усталилися норми української літературної мови, його вживали М. Грінченко та Б. Кудрик. Але

цей термін суперечить нормам сучасної української мови. Існує нормативний термін «наспів», а напів уживається лише як частина складних слів у значенні *наполовину* (напівсухий, напівдикій та ін.).

Дисертація пройшла солідну апробацію, її положення викладені в 11 публікаціях, дві з них — в іноземних виданнях. Авторка дисертації виступила з 13-ма доповідями на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях. Автореферат відповідає змісту дисертації.

Дисертація М. Качмар є самостійним та оригінальним науковим дослідженням, яке становить певний внесок в українську музичну медієвістику. Проблематика дисертації є перспективною для подальших досліджень.

Дисертація відповідає вимогам ВАКу України, а її автор Качмар Марія Ігорівна заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — Музичне мистецтво.

Л.П. Корній —  
доктор мистецтвознавства,  
професор Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського

*Корній*

