

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра композиції**

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

**Музичні особливості жанру догматиків як зразку
давньоукраїнської літургійної творчості XVII-XX ст.**

Виконав

Студент 4 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації композиція
Мойсеїв Ігнатій-Володимир Орестович

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри музичної медієвістики та україністики
Качмар Марія Ігорівна

Рецензент

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри композиції
Мануляк Остап Михайлович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДОГМАТИКИ ЯК ЖАНР ЛІТУРГІЙНОЇ МОНОДІЙНОЇ МУЗИКИ.....	4
1.1. Догматики у музикознавчій літературі.....	5
1.2. Аспекти дослідження піснеспівів сакральної монодії у музикознавчому аналізі українських дослідників.....	9
РОЗДІЛ 2. Догматики у багатоголосній музиці XVII- поч. XX ст.....	26
2.1. Догматики з Обіходу Києво-печерської лаври.....	26
2.2. Догматики в хоровому опрацюванні О. Кошиця.....	38
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	55

ВСТУП

Актуальність дослідження такої роботи зумовлена недостатнім інтересом до жанрів української церковної музики. Догмати, стихири, канони та інші жанри потрібно сьогодні ввести до академічного сегменту, особливо виконавського. Адже піснеспіви сакральної монодії відіграють важливу роль у розумінні української музичної традиції, яка впродовж всього часу свого існування була і залишається тісно пов'язаною з професійною церковною музикою, яка побутує на українських землях від часів хрещення. Тому, висвітлення питання давніх співаних текстів догматиків в одноголосій та хоровій традиції має на мені підкреслити самобутність та унікальність в межах загального європейського контексту і має продовжувати бути зацікавленням серед композиторів і виконавців, щоб відродити особливо музичну культуру XVII ст., яка віддавалася заборонам впродовж 300 років з боку московської неволі.

Об'єкт дослідження: Нотні зразки жанру догматиків XVII-XX століть у монодійному та багатоголосому викладі.

Мета дослідження: Дослідити музичні особливості жанру догматиків, як зразку літургійної творчості XVII-XX століть.

Завдання:

1. Проаналізувати вже зроблені роботи та дослідження на тему особливості жанру догматиків
2. Визначити особливості жанру з опорою на гласову систему
3. Прослідкувати збереження або зміну мелодії у монодійних та багатоголосних зразках

Методи:

1. джерелознавчий метод для опрацювання літератури та опублікованих нотних джерел;
2. метод аналізу і синтезу для зразків монодійної музики з ірмологіонів
3. метод порівняння для виявлення подібності з давніми мелодіями та виявлення особливостей композиторської інтерпретації у багатоголоссі.

Новизна роботи полягає у порівнянні ладових та структурних особливостей монодійних зразків з їх багатоголосними гармонізаціями та обробками

Структура роботи: Робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи становить 57 сторінок, з яких основний текст займає 49 сторінок. Список використаних джерел складається із 25 позицій.

РОЗДІЛ 1. ДОГМАТИКИ ЯК ЖАНР ЛІТУРГІЙНОЇ МОНОДІЙНОЇ МУЗИКИ

1.1. Догматики у музикознавчій літературі

У візантійській гимнографії розвинулася багатожанрова система піснеспівів, серед якої догматики посідають особливе місце. Догматики відносяться до жанру стихир, тобто піснеспівів, що виконуються на богослужіннях добового кола і присвячені конкретній релігійній події або святому. Конкретно догмати (інша назва догматиків) виконуються на Вечірні після стихир на “Господи візав” і перед піснеспівом “Світло тихе” та присвячені Богородиці, звідки і походить їхня назва.

Так, німецький дослідник проф. Ганнік визначає догматики як: «жанр літургійної гимнотворчості, в якому викладено догмати віри. Також ці гимни мають марійську тематику і були створені візантійським богословом і гимнографом Йоаном Дамаскином, який особливо відстоював почитання Богородиці» [5, 1]

В свою чергу, інша дослідниця літургійних текстів – Наталія Сиротинська відзначає: «Зміст богородичних-догматиків відображає основне джерело поетичних текстів – богословський догмат про чудесне втілення Ісуса Христа та приснодівство Марії, що символізує момент духовного народження Христа у серці людини». [20. С. 278] У своїх працях авторка аналізує догмати першого, другого, п'ятого та шостого гласів саме у поєднанні музичного та поетичного змісту.

Коли ж звернемося до характеристик жанру, то у своїх роботах професор Юрій Ясіновський підкреслює: «мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, ритмічні формули, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної «завершеності» [24, 18]. Автор також згадує про високу музичну професійну обізнаність співців на основі складних прийомів та

мелодичних стрибків, інколи на сексту, а то й септиму, в межах одного голосу. Свою теорію професор закріплює аналізом першого, третього та сьомого гласів.

Окремо пише про догматик другого гласу та особливості ладової мутації Марія Качмар [7].

Варто також розуміти, що через давність першоджерел не можемо досконало зрозуміти принцип утворення цих піснеспівів, тому різні дослідники шукають різних підходів до вивчення догматів, застосовуючи інколи методи визначені спершу для інших релігійних творів. Так, наприклад, Ольга Путятницька детально розглядала догматики використовуючи поспівкову структуру знаменного розспіву, вважаючи поспівку структурною одиницею у загальній композиційній будові твору. На основі праць дослідниці можемо зробити припущення, що її ідея полягає у створенні певної бази поспівок, їх структуризації, що згодом дасть можливість визначити функції кожної поспівки в межах піснеспіву, хоч і відзначається, що поспівка не пов'язується з текстом, таким чином, іноді поспівка може займати цілу текстову фразу, а в іншому випадку використовуватись для окремого слова [16-18].

Коли візьмемо до уваги напрацювання музикологів минулого століття, то тут варто згадати і Олександра Кошиця, який ще на початку ХХ ст. захоплювався досконалістю мелодики догматиків, пишучи у листі до Павла Маценка, що вважає догматики найвищою формою досягнення музично-церковного співочого мистецтва в Україні [13]. Будучи також композитором, Кошиць створив авторські гармонізації всіх восьми догматів, а для догматів першого і шостого гласів по два варіанти. Окремо про аспекти дослідження монодійних зразків піснеспівів у параграфі 1.2.

Щодо багатоголосої музики, зокрема догматиків О. Кошиця, пише Марія Коваль [9-10]. У своїх дослідженнях вона розглядає розвиток структури догматиків, їхні специфічні особливості і функції у богослужбовому контексті, а також взаємозв'язок між ритмічною і мелодійною організацією в різних гласах. Дослідниця акцентує увагу на значенні догматиків як одного з основних жанрів

в осмоглассі, який має чітко визначену ритмічну структуру та інтонаційну логіку. Вона також наголошує на ролі догматиків у формуванні музичного звучання, яке є невід'ємною частиною богослужбових практик в православній церкві. Авторка порівнює варіанти догматиків із рукописів XVII століття та виокремлює основні музичні та ритмічні закономірності. Як і Ю. Ясіновський, М. Коваль пише про правила розподілу ритмічних мотивів, які дозволяють структурувати піснеспіви у відповідності з релігійним змістом. Тобто, як і попередні згадані дослідники погоджується, що є сталі мелодичні формули (поспівки), які виступають у різних контекстах (початкова, серединна, кінцева частина піснеспіву). Музичним матеріалом для «прядіння» мелодичної тканини догматиків першоджерела є поспівка, формульна природа якої забезпечує універсальні спроможності її функціонування, зокрема як тематичного явища. Визначено, що базовими для проявлення тематичного значення поспівок та їх функціональної ролі є загальні закономірності дії взаємообумовленої пари відносин – повторювання та оновлення матеріалу [10, 5]. Розглянувши монодійні зразки, авторка пише про збереженість першоджерела ірмологіону в Догматах О. Кошиця як провідного голосу – провідного елементу багатоголосної фактури. Послідовність поспівок зберігає функцію тематичної основи творів і, відповідно, суттєвого підґрунтя формотворення, властивості якого коректуються умовами цілком іншої системи упорядкування музичного простору, а саме, багатоголосся, де діють власні засоби та способи формотворення, зокрема, упорядкування композиції. Через панівну поліфонізованість фактури, характерну для Догматів О. Кошиця, безперервне перетікання рухового імпульсу від голосу до голосу, переважання нешвидкого темпу, спеціальної уваги потребує досягнення цілісності форми твору у цілому та його розділів, охоплення їх як таких у свідомості. [10, 6]. Продовжуючи думку збереження першоджерела, М. Коваль пише про важливість *змісту* вербального тексту і пропонує форму-схему, яка прийнята в упорядкуванні

текстів піснеспівів: Пропозиція (тема) – Викладення – Заключення. Останній розділ, має такі варіанти:

- а) найбільш поширений варіант – формульне молитовне звернення (прохання, прославлення).
- б) рідше – логічний висновок, що завершує зміст.
- в) *Пропозиція* і *Заключення* – зазвичай короткі, рівні за обсягом, утворюють своєрідну аркову структуру.

Звісно тексти Догматиків доволі розгорнуті і потребують спеціального аналізу для донесення думки виконавцеві [9, 2].

Найменше увагу дослідників привертали зразки Києво-Печерського розспіву. Досліджував догматики і хоровий диригент Мирослав Антонович, звернувши увагу на збереженість поспівок (1700) - 1904 року ірмологіону і київського обіходу, але не аналізуючи їх детально [25].

Важливо згадати і **нотні видання**, що удоступнюють і теоретикам і виконавцям давні піснеспіви для виконання і аналізу. Першим виданням є дуже важлива праця «Духовні співи давньої України» (2000 рік) О. Цалай-Якименко, де авторка [6] транскрибує ноти з рукописних ірмолоїв XVII-XVIII ст. у скрипковому ключі для зручності виконання. Цю антологію можна використовувати і сьогодні як на лекціях з історії музики, так і на уроках сольфеджіо та аналізу музичних творів задля освоєння давнього стилю музичного мислення та жанрів пісенної літургійної творчості. Наступним виданням є Антологія Інституту церковної музики «Догматики вісьмох гласів з Львівського рукопису XVI століття» (2002 року) [5] із збереженням ключа до та передмовою проф. Ганніка, який загально описує про жанр догматиків.

Ще одним виданням є Стихирар (2016 рік) [22], де також використано транскрипцію у скрипковий ключ. Автор видання відібрав стихири з цілого літургійного року, і подав також догматики ірмологійного та болгарського напівів.

Щодо багатоголосих видань, то одне це є Нотний Обіход Києво-Печерської Лаври 1910 року [14], для хору акапела, (1 глас [14, 15-17], 2 глас [14, 19-20], 3

глас [14, 22-23], 4 глас [14, 26-27], 5 глас [14, 29-31], 6 глас [14, 33-34], 7 глас [14, 36-37], 8 глас [14, 39-41]) А також видання О. Кошиць «Релігійні твори», де на сторінках [11, 477-534] автор подає догматики у хоровій обробці. Варто відзначити, що ці обробки виконує хор хлопчиків під диригуванням Марії Коваль у м. Київ. Сам О. Кошиць у переписці з П. Маценком пише про догматики захоплюючись їх структурою та мелодикою[3, 7].

1.2. Аспекти дослідження піснеспівів сакральної монодії у музикознавчому аналізі українських дослідників

Отож, догматики – це жанр літургійних піснеспівів православної церкви візантійського обряду. Тексти догматиків оспівують Боговтілення, тобто віру в те, що Марія породила Бога, і є Пресвятою Богородицею. Виконуються догматики на вечірньому богослужінні, на закінчення циклу стихир «Господи возвах», які чергуються з стишками псалмів 140, 129 та 116. Догматики/догмати – жанр літургійної гимнотворчості, в якому викладено догмати віри. Також ці гимни мають марійську тематику (богородичні (θεοτοκια)) і створені були візантійським богословом і гимнографом Йоаном Дамаскином, який особливо відстоював почитання Богородиці. Є окремо по вісім догматів для малої і великої вечірніх неділі (суботи вечора). Догмати малої вечірні практично втратили своє значення. У слов'янській рукописній традиції збереглися з цією назвою «догматики» лише наславники богородичні до стихир на великій вечірні на стихирах. [5]

Варто зазначити, що кожен тиждень має свій глас, тобто лад, яких загалом є вісім, і за рік вони повторюються шість разів. Під час богослужіння ці піснеспіви завершують цикл стихир, їм передуює наславник/славник — гимн, в якому стисло викладено зміст того чи іншого свята [5]. Після наславника співається заспів «І нині» і тоді догматик (тільки у суботу ввечері, коли починається новий глас і у п'ятницю ввечері – на закінчення гласу). Важливо, що догматики записувалися спочатку у співану нотовану книгу Стихирар, яка

походить з XI-XII ст. з грецьким текстом і візантійською нотацією, згодом увійшла до повної збірки ненотованих текстів за послідовністю у богослужінні під назвою «Октоїх». Оскільки догматики мають оригінальну мелодію, тому завжди записувалися в ірмологіонах – українських нотованих збірниках XVI-XVIII ст. та їх оригінальні мелодії збереглися до сьогодні. Також українські ірмологіони зберігають українську редакцію церковнослов'янської мови, у XVI ст. з рисами хомонії (розспівування напівголосних), що у XVII-XVIII ст. було замінено на звичайне проспівування тексту напр. *днесь* замість *денесе* і т.д.

Догматики очевидно творилися як гімнографічні тексти з музикою на основі текстів богослов'ї отців Церкви. Автором догматиків вважається знаменитий візантійський гімнограф і реформатор церковного співу VIII ст. Йоан Дамаскін. Безпосереднім поштовхом до їх створення стали богословські суперечки довкола трактування природи Ісуса Христа: монофізити визнавали лише богоподібну сутність Спасителя, аріяни наполягали на Його єдиноїдській подібності. На противагу цим взаємно протилежним твердженням, Йоан Дамаскін в поезії догматиків блискуче відобразив образ Христа – Боголюдини, що нероздільно поєднує в собі Божественну та людську природу[20]. Ці богословські істини відобразилися у кожному з восьми текстів. Особливу увагу богословському значенню текстів присвятила музикознавиця Наталія Сиротинська, яка детально досліджувала музичні особливості Октоїха, зокрема богородичної гімнографії. Авторка підкреслила стабільність репертуару догматиків. У монографії «Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії» вона досліджує догматики першого, другого, п'ятого та шостого гласів. Вона розглядає їх як частину ширшого богородичного репертуару, що формує особливу місію посередництва Богородиці між двома світами [20]. Щодо тексту, то:

а) у першому догматі оспівується боговтілення через Богородицю через символіку образів: збережене дівоцтво, оновлення природи;

б) у другому догматі темою є незбагненність втілення Бога, що передано через богословський парадокс – як «безстрастний» Бог воплотився і що доцільно відображено у емоційному забарвленні музики, коливаннями ладу, щоб передати образи старого і нового завітів [7];

в) п'ятий глас передає образ діви, яка породила того, хто є початком усіх, які в українській монодії передані розлогими мелізмами задля висловлення догматичної глибини;

г) темою шостого гласу є образ необмеженого Бога, який увійшов до утроби Діви, і знову ж мелодика має порівняно драматичне, майже «аріозне» звучання та широту.

Тематичні узагальнення допомагають Н. Сиротинській розглянути композиційну структуру кожного піснеспіву та побачити, які мотиви повторюються у різних гласах, а які є особливими. На думку музикознавиці, особливостями догматиків з позиції класичного сприйняття музичної форми, звичайно, повторення каденцій є переконливим аргументом завершення частин, проте «поспівка» з позиції середньовічної мелодики є швидше засобом для підсилення виразовості тексту і не завжди прив'язана до місця в композиції. Хоч і мелодичний матеріал каденційних поспівок може повторюватися, проте використовується по-різному, залежно від особливостей поетично композиції двох частин догматика[20].

На зміст догматиків звертає увагу і автор видання Стихираря о. Лука Михайлович, який спостеріг такі відмінності у різних догматиках:

- у **другому гласі**: звертання до Христа, а не до Богородиці;
- христологічний зміст догматика **четвертого гласу**;
- у **п'ятому гласі** стає зрозумілим, як виклад таїнства воплощення, при якому зберігаються дві природи у Христі, пов'язується з марійською типологією як пророчим провіщенням воплощення.

На думку автора, догматик є кульмінацією богослужіння, і всередині кожного тексту є власна кульмінація як змістово, так і мелодично.

На ладові та інтонаційні особливості кожного догматику звертає увагу Мирослав Антонович, який зазначав, що «догматики» були не лише прикладом спорідненості церковних та фольклорних мотивів, але й прикладом для дослідження формотворчих засад [25, 48]. Це свідчить про його прагнення до глибокого розуміння як музичних, так і текстових аспектів догматиків. Натомість М. Антонович в першу чергу звертав увагу на подібність мелосу українських догматиків з ірмосами, а загалом із грецькими мелодіями окремих поспівок.

Також на особливості догматиків знаменного ірмологійного напіву звертали увагу діяльні науковці Павло Маценко та відомий диригент Олександр Кошиць. Павло Маценко вважає, що розлогі співи догматиків української традиції, почали поставати десь в XIV-XV ст. на основі знаменного і обичного співів їх мелодії були записані. [13, 32-33]. Тим не менше, О. Кошиць назвав мелодії догматиків геніальними, і що подібних немає жодна церква. П. Маценко опирався на мелодії почаївського збірника ірмологіону 1775, де він аналізує мелодії київського напіву, їх структуру та мелодику, підкреслює їх музичну майстерність. У листах до О. Кошиця, автор пише: «догматик – це прославна догматична пісня про Матір Божу, що співається на Вечірні перед *Входом*. Догматики – це найвища форма і досягнення музично-церковного українського вокального мистецтва» [3, 7].

Всі вищезгадані автори звертають увагу на поєднання богословського змісту з музичним виразом, що сприяє глибшому розумінню духовних текстів через музику. Професор Юрій Ясіновський, розглядаючи також музичні тексти догматиків, звертає увагу більше на музичну складову. У своїх дослідженнях автор аналізує мелодичну будову догматиків, звертає увагу на явище ладових мутацій у другому гласі, про що пише згодом і М. Качмар. Ю.Ясіновський зазначає, що не у всіх рукописах зафіксовано зміну ладу, можливо через усну традицію виконання або складність фіксації таких змін у нотації. У догматику 6-го гласу дослідник побачив подібну інтонацію з

українською народною піснею «Подольночка». Це свідчить про зв'язок між українською церковною та народною музичними традиціями. Детально автор аналізує піснеспіви у праці «Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі», де звертає увагу на вокальну природу церковної монодії через їх мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності. А це свідчить про високий артистизм музичного мислення. В мелодиці трапляються стрибки й на ширші інтервали – сексту, септиму, октаву на перетині мелодичних фраз чи речень. [24, 35]. Головне навантаження виразовості мелодичної лінії припадає і на звуковисотність та ритміку. В ритміці автор відзначає регулярність, що вносить рівномірність і періодичність мелодичного руху. Ця регулярність не нівелює складніші ритмічні малюнки (наприклад, синкопи, дроблення сильної долі та ін.), а навпаки – всіляко їх підкреслює й увиразнює. У звуковисотній організації хоч загалом переважає ладова перемінність у межах квартового звукоряду, достатньо виразно прослідковується диференціація опорних тонів, тож можна говорити про їх функціональну визначеність де спостерігається тоніко-домінантові співвідношення. Аналогічний інтонаційний комплекс – рух до квінти ладу стрибком від тоніки з наступним оспівуванням квінтово-домінантової опори – є типовим для музичного фольклору на думку автора. Найпомітнішими у членуванні піснеспівів є ритмічні зупинки, які більш-менш часто повторюючись, надають тематичному матеріалу постійну розрядку. [24, 41]. Також у піснеспівах виразно спостерігається принцип повторності мелодико-ритмічних побудов, що свідить про внутрішню організованість побудов та метро-ритмічну впорядкованість, а загалом і про тематичну концентрованість. Ці особливості музичного формотворення дуже виразно проявляються, на думку Ю. Ясіновського у догматиках, зокрема 3, 7 і 1 гласів.

Так, у *гласі 3*, автор вбачає композицію «малого плану»: попарне періодичне повторення схожих ритмічних мотивів (один з них має танцювальний характер), генетично пов'язаних з початковим мотивом-тезою, що іноді набувають форми «питання–відповідь», тобто своєрідної конструкції тези й відповіді. Повторення метро-ритмічних мотивів відбувається не хаотично, а згідно з внутрішньою логікою розгортання. Ця логіка виявляється в процесуально-динамічному розвитку форми відповідно до тріади i:m:t (ініціація – модифікація – термінація), що дає змогу сформувати логічно завершені музичні побудови. Форма догматику 3 гласу за Ю. Ясіновський: - Експозиція (A) – врівноважена, спокійна; вводить основний ритмічний мотив.

- Розвиток (B, C / B1, B2) – двофазний (перша фаза базується на кінцівці експозиції (*п'ятидольний мотив*), друга фаза — на початковому матеріалі (*шестидольний мотив*).

- Реприза – повторюється початковий мотив-теза та його варіанти.

Вся композиція є прикладом *варіантно-строфічної форми*, де початкова побудова (тема) повторюється шість разів з різними варіантами. Будова піснеспіву демонструє триподільність (експозиція – розвиток – реприза), але водночас має ознаки рондальності, оскільки обидві частини завершуються тією ж самою побудовою. Тому, у першій частині формується тема; у другій – вона розвивається; у третій — повертається в репризі, що завершена кодою. Автор підкреслює музичну логіку цілої композиції [24].

В основі композиції догматика 7-го гласу також лежить «ідея» ритмічного розгортання, причому початковий мотив-теза тотожний початковому мотиву догматики 3-го гласу. Близькими є і прийоми ритмічного розвитку – подолання чотиридольності тридольними мотивами. Та якщо у 3-му гласі це відбувається шляхом розширення початкового мотиву до п'яти- і шестидольності, то тут навпаки – бачимо його стиснення (подібно народній музиці). Іншою особливістю є відсутність початкового мотиву в репризі, тож періодичність

ширшого плану наближається до *варіантно-строфічної форми*. Причому тотожність «куплетів»-строф виникає тут не стільки на ритмічній основі, скільки на інтонаційній. Подібна чітка періодичність на ритмічній основі виникає і в початковій побудові догматика першого гласу.

Автор пише, що розвитку музичної форми тут переважає метро-ритмічний фактор, присутність моторних і навіть танцювальних ритмів; причому це явище не є епізодичним, а складає основу композиції цих піснеспівів. Ці ритмічні мотиви відсторонюють слово, і музична форма нерідко вибудовується всупереч логічному розгортанню словесних структур. Така «неувага» до слова промовляє за достатньо самостійні засоби музичної виразності та розвитку. [24].

У композиції догматика *2-го гласу* важливу роль відіграє звуковисотна організація, зокрема протиставлення двох ладових ланок: a–b–c–d (фригійська) та g–a–b–c (еолійська). Перша ланка має «темнішу» барву, а друга – «світлішу», створюючи виразний ладовий контраст. Напруга зростає завдяки секундовому співвідношенню цих ланок і протилежним напрямом інтонацій. Початкові елементи (a і b) мають часову симетрію, що створює періодичні структури. Подальший розвиток відбувається шляхом чергування цих елементів, зберігаючи часову симетрію. Збільшення ваги другої ланки g–c призводить до освітлення емоційної барви і переходу до натурального мажору (фа-мажорна тоніка). Важливою є зв'язка ладоінтонаційних елементів з часовою симетрією, що забезпечує міцну композиційну структуру. У фазі «розробки» утверджується фа-мажорна тоніка, але заключна частина цього розділу є тематичною репризою. Третя фаза відновлює ладотональність початкової частини, утворюючи двочастинну форму. [24].

В композиції догматику *5-го гласу* провідна роль лежить в композиції звуковисотного чинника. Ідея формотворчої тріади i:m:t тут реалізується через ладофункційний розвиток, хоча й не так виразно, як у 2 гласі. Логіка такого

розвитку у побудові цього піснеспіву полягає у настійливому проведенні м:т, чим досягається періодичність структури цілого. Повторність на вищому рівні стає важливішою передумовою утворення двочастинної композиції. Звуковисотна організація свідчить, що у досліджуваних піснеспівах ладофункційність також бере активну участь у композиційній будові цілого та його окремих частин, що є важливим свідченням про доволі розвинуте тональне мислення[24, с. 51].

Отже, автор зосередився на детальному теоретичному аналізі саме мелодико-ритмічного чинника та формотворення. Ще одним з досліджених аспектів у монодії є поспівки у догматиках. На цьому зосередилась детально Ольга Путятницька. На думку авторки, поспівка є важливою складовою у системі осмогласся та структурною одиницею композиційної побудови піснеспіву. Вона є активним чинником у розвитку інтонаційної архітекτονіки твору. Поспівки мають значення не тільки як елементи мелодійної форми, але й як основні одиниці для формування музичної структури. Ця теорія була зорієнтована радше на московських дослідження традиції, записані знаменною нотацією. Хоча про мелодичні формули згадують і дослідники візантійської музики. Тому, авторка використовує теорією «орієнтованого поспівкового фонду» українських наспівів. Характерні інтонаційно-ладові звороти для О. Путятницької є важливими для побудови композиції. Вона перераховує такі назви поспівок знаменного розспіву, які зафіксовані були у знаменій крюковій нотації та азбуках: *выплавка переметная, возносець, пригласка або киза середня, завивець, кулизма середня, кулизма з перехватом, возмър, воздержка, паук, осока большая* та ін. [16]. Поспівки теж можуть траплятися у різних догматиках як:

- трансформація будь-яких складових поспівки; в залежності від виду поспівки, це може бути початковий або кінцевий мотив.
- поспівки не обов'язково можуть збігатися зі структурою словесного тексту твору.

- вони можуть по-різному співвідноситись з гимнографічним текстом: займати цілу поетичну фразу, її частину або лише кілька складів, також можливо поєднання частин різних слів.

У іншій статті О. Путятицька фокусується на особливостях формування ладо-інтонаційного розвитку в піснеспівах догматиків і болгарського та українського напівів XVII століття. Одним з основних аспектів є аналіз динаміки ладових співвідношень у процесі мелодичного руху. Ладові функції на думку авторки є наступні:

- **Функція «спокою»** (устій) є головною опорою в ладових системах. Вона здатна гальмувати, зупиняти та замикати мелодичний рух. У ладовій системі ця функція має якість стійкості і ще називається «устоєм».
- **Функція «неспокою»** пов'язана з побічними опорами, які здатні спричиняти розмикання і створюють точки концентрації мелодійного розвитку. Вони є носіями руху і напруги в мелодії.

Проблемою знаменної монодії, на відміну від ладової визначеності реперкусійних та каденційних тонів у візантійському та західньому хоралі, є через відсутність сталих функціональних зв'язків. Функцією устою може бути будь-який тон звукоряду. Побічні опори (що є носіями неспокою) переважають у музиці, і навколо них відбувається розвиток мелодичної лінії, створюючи центри оспівування. Створюється таким чином розмаїтість ладових систем кожного ладу через залежність від розташування головної опори та співвідношення устою і побічних опор можуть виникати різні варіанти монодичних ладів з безліччю градацій. Тобто різні ладові опори можуть впливати на музичну форму та створення специфічних інтонаційних моделей у монодії. Такі особливості характерні українському на болгарському напівам[17].

Продовжуючи розглядати принципи формотворення монодії та визначення термінології для структур аналізу О. Путятицька опирається на московських дослідників XIX ст., а також згадує і українських, зокрема Олену Шевчук. Найменшою композиційною одиницею є *мелодичний зворот* (за І. Вознесенським), *мотив* (за О. Шевчук), *субмотив* (за Н. Васильченко-Міхно). Більшою одиницею є *поспівка*, яка є сталим мелодико-графічним елементом та має чітку функційну визначеність залежно від її місця в контексті піснеспіву (початкова, серединна, кінцева). Таким чином, структура піснеспіву складається з упорядкованого чергування поспівок-формул, при цьому інтонаційний розвиток поспівок у класичній формі виключався. Важливими елементами композиційної будови є такі одиниці, як *рядок* (за І. Вознесенським, Г. Алексєєвою, І. Лозовою), *мелорядок* (за О. Шевчук), *«коліна» піснеспіву* (за І. Вознесенським, Д. Разумовським, С. Смоленським). Мелорядки об'єднуються в складну композиційну побудову, де кінцеві поспівки у розділі відіграють особливу роль [18]. З часом відбулася еволюція, і піснеспіви стали складатися за принципом «тема-розвиток». Цю думку розвинув раніше Ю. Ясіновський.

1.3. Особливості догматиків монодійної традиції українських ірмологіонів у нотних виданнях.

Оскільки ладові, мелодико-ритмічні, інтонаційно-поспівкові, формотворчі та текстові особливості були детально розглянуті дослідниками і викладені у попередньому підрозділі, звернемо увагу на особливості передання нотації у збірниках: Антології візантійсько-слов'янської та української монодії, випуск 1 [5], збірнику «Духовні співи давньої України» [6] та Стихирарі [22]. Ноти догматиків у *Стихирарі* і *Духовні співи давньої України* ідентичні.

Проведемо спостереження за такими рубриками: звукоряд, лад, каденції. Також врахуємо спостереження за ладом М. Антоновича, який порівнює догматики з ірмосами, щоб виявити міжжанрові особливості гласу [25, 46-53].

Догматик, **глас 1**, *Всемирную славу*. У Антології, з Львівського рукопису XVI ст. MB50 [5] збережено ключ до:



Рис.1.1

Цалай-Якименко О. у «Духовні співи давньої України» з першодруку XVIIIст. (27).



Рис.1.2.

І о. Лука Михайлович у «Стихирарі» (с. 469)

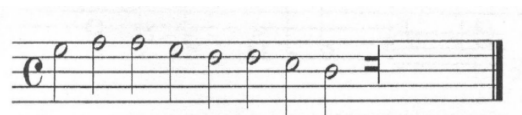
БОГОРОДНИЙ ДОГМАТ. ГЛАС 1:



Рис.1.3.

Діапазон чиста октава: у ключі С – ля малої - ля1, у **скрипковому** ключі: g1 - g2. Каденційні тони у ключі С – **ля і ре** (*дорійський лад*). Мирослав Антонович, аналізуючи зразки монодії ірмологіону 1700, підкреслює важливість кількох фраз-моделей для мелодії догматику: одна з яких взята з 4 гласу з каденцією на **ре** і вживається на словах *дівичу,*

удобреніє, чоловіколюбець, всесилен:

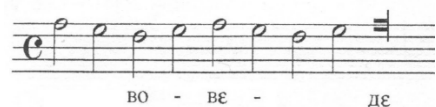


використовується наприкінці догматику гласу 1. Інша поспівка з каденцією на **ля** (*соль* у скрипковому ключі) на словах: *божественная, утверженіє*



у-твер - жде - ні - є

. Ще одна фраз-модель зупиняється на верхньому



во - ве - де

соль (ля) на словах: *воведе, имами, враги* і на закінченні текстових фраз. Характерними є стрибки на кварту, квінту, терцію. Амбітус мелодії догматику розвивається у межах висхідної квінти до-соль, але п'ять разів повторюється поступових хід в межах висхідної кварта мі-ля. М. Антонович порівнюючи лад догматику з ірмосами зазначає, що догматик записаний квартою вище ніж ірмоси, але не пояснює чому. Більш характерною гласу 1 є початкова мелодія, яка характеризує лад у різних жанрах.

Глас 2, Прейде сінь законная : діапазон мала септіма: у ключі До: фа малої - мі1, у скрипковому – фа першої - мі другої. Каденційні тони у ключі С *ля і ре*. Але, у цьому ладі є сі-бемоль, тобто розташування тонів буде іншим, як у гласі 1. Ладова зміна полягає в тому, що у межах квартового звукоряду з'єднаних тетрахордів вгорі мало б бути мі-бемоль, але у піснеспівів над мі стоїть бекар - тобто відміна мі-бемоль. Тому на слові *сінь* створюється ніби гра світло-тіні: до-сі-бемоль-ля, до-ре-мі.

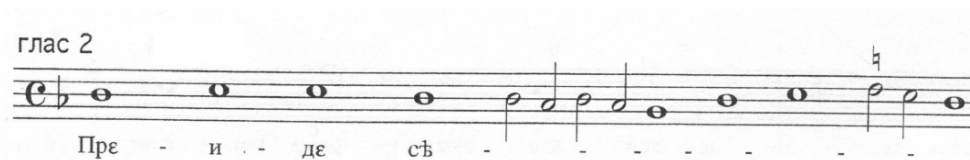


Рис. 1.4.

У пізніших рукописах цю мутацію втрачено:



Рис. 1.5

М. Антонович підкреслює єдність мелодики гласу у догматику і ірмосі, зазначає про ладову мутацію, яка характерна гласу 2. Ю. Ясіновський відзначає зіставлення *фригійського і еолійського ладів* у 2 гласі (с. 5). Основними

каденційними поспівками є такі фрази-моделі:



та



. Характерними є стрибки на терцію та кварту. Амбітус мелодії розвивається в межах квінти соль-ре, повторюється поступеневий хід і стрибок в межах кварта соль-до.

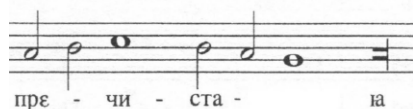
Глас 3, *Како не дивимся*, діапазон ля-соль (g-f) м.7.



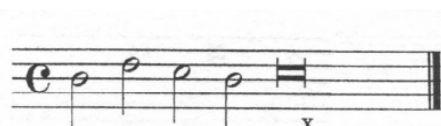
Рис. 1.6.

Каденційними тонами є *сі* та *ре*, що передаються такими мелодичними

зворотами:



та



Повторюваним тоном є *мі*, подібно, як у гласі 1. Амбітус мелодії розвивається у межах *ля-мі*, але 6 разів повторюється поспівка у межах терції *мі-фа-соль-фа-мі* та Характерні стрибки на терцію, кварту, квінту. М. Антонович підкреслює збіг ладу і у догматиках і ірмосах.

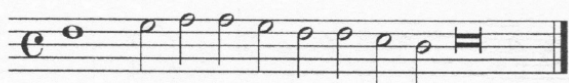
Глас 4, *Іже Тебе ради*, діапазон нона: *соль-ля1* (*c1-d2*).



Рис.1.7.

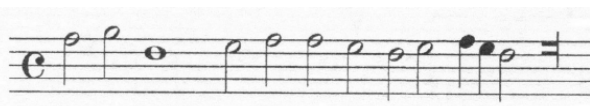
Каденційні тони *ре* і *фа*. Ця каденція трапляється і у 1 гласі, М. Антонович

її визначає як характерну 4 гласу:



. Інша на

фа



. Характерні стрибки: низхідна терція і висхідна квінта.

Глас 5, *Во чермнем мори*, діапазон октава *соль-соль1* (*f1-f2*).



Рис. 1.8

Модуляції із Львівського ірмологіону не збереглися у пізніших стародруках:



Рис. 1.9.

Ключ до з бемолем, як у 2 гласі. Каденційний тон *соль* і витримується впродовж цілого піснеспіву. Наступна фраза починається секстою вище:

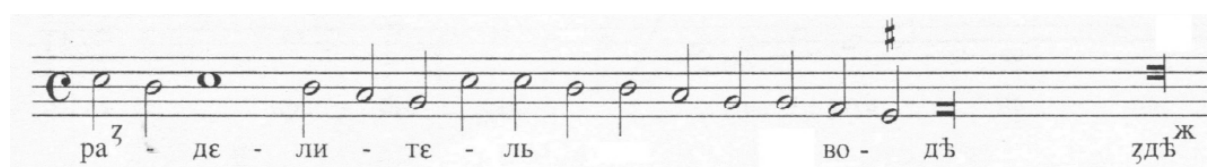


Рис. 1.10.

Амбітус мелодії **м.7**. Стрибки: кварта, секста. М. Антонович пише про мелодичні подібність догматику до першого гласу, який у візантійській музиці перебуває у відношенні автентичний-плагальний глас. Також мелодії фраз-моделей записані вище на кварту [25]

Глас 6, *Кто Тебе не блажит*, діапазон септіма ля-соль¹ (*g1-f2*).



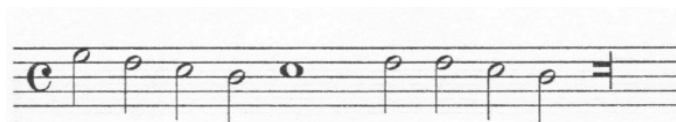
Рис. 1.11.

Починається характерною квінтою, яка не збереглася у пізніших джерелах:



Рис. 1.12.

Каденційний тон *ре*



Характерною є висхідна квінта до-соль, але двічі мелодія опускається і до *ля*. А також є цікавий хід терціями вниз *соль-мі-до*, який нагадує мажорний тризвук. Стрибки на терцію, кварту, квінту. М. Антонович продовжує шукати паралелі з візантійською системою плагальний ладів, і знову бачить записи на кварту вище окремих фраз-моделей, хоча фінальна нота на терцію вище, ніж у догматику 2 гласу, а початкові фрази на тій же висоті. Також автор зазначає про музичну риму цього піснеспіву, але музичні фрази можуть містити по дві-три фрази різної довжини та їхніми варіантами.

Глас 7, Мати убо познася, діапазон секста *соль-мі1(f1-d2)*.



Рис. 1.13. Каденційні тони *соль і ля*. Характерний мелозворот з каденцією на *соль*:

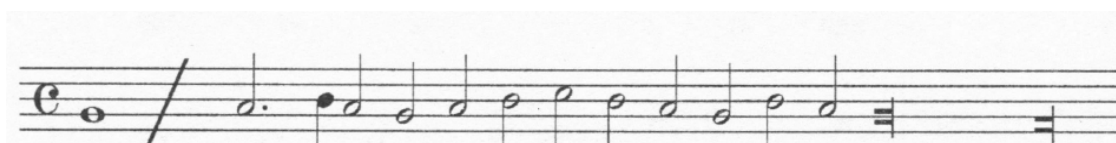


Рис.1.14.

який повторюється 6 разів. Стрибки на терцію, кварта, і особливо квінту *соль-ре*. Цей догматик на перший погляд не є особливим в інтонаційному плані, але у музичній формі має чергування двох фраз, друга з яких повторюється, а перша видозмінюється $a + b + c + b + d + b + c + b$ т.д.

Глас 8, Царю небесний, діапазон нона *до-ре1* (*c1-d2*). Звукоряд з бемолем. Оскільки мелодія розвивається вниз, обрано ключ теноровий на 4 лінійці:

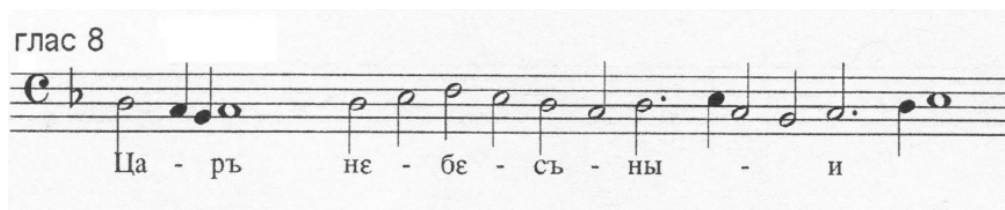


Рис. 1.15.

Каденційні тони *соль*. Характерна поспівка гласу з каденцією *соль* (*ля*).



. Стрибки терція, кварта, квінта *ре-ля*. Цей догматик вирізняється мелізмами, широкою мелодією і ритмічними групами. М.Антонович пише про подібність поспівок з ірмосами цього ж гласу.

Отже, мелодії догматиків восьми гласів мають особливі моделі-поспівки а також каденційні тони, які повторюються у різних гласах, за публікацією О.Цалай-Якименко: у 1, 3, 6 кінцевий тон *ре* (дорійський), у другому – *сі* (фригійський), четвертому, восьмому – тон *ля* (дорійський), п'ятому, сьомому – *соль* (міксолідійський), з особливими оспівуваннями цих тонів залежно від гласу. Діапазон мелодій – переважно від септіми у гласах 2 і 3, октава у гласі 1, нона-децима у інших гласах, з стрибками на терцію, кварту, квінту, сексту.

РОЗДІЛ 2. Догматики у багатоголосній музиці XVII- поч. XX ст.

2.1. Догматики з Обіходу Києво-печерської лаври

Коли розглядати спроби монахів Києво-печерської лаври гармонізувати мелодії догматів для їх виконання у чотириголоссі, то потрібно в першу чергу звернути увагу на збереження оригінальної мелодії піснеспіву. Також, коли говоримо про гармонізацію, можемо прослідковувати певні тональні пляни. Можна припустити, що для візуальної зручності всі догмати, окрім 6 гласу записано у ключі соль з двома бемолями (у шостому гласі без). Окрім цього важливо переглянути збереження текстового матеріалу відносно нотного у цих адаптаціях. У всіх нотах редакції Києво-Печерської лаври спостерігаємо дімінуцію на половину відносно зразка початку 18 ст. Відносно цього ж монодійного зразка і здійснюватимемо аналіз та порівняння.

Ще однією загальною характерною рисою цієї гармонізації є терцеве дублювання мелодії у першому голосі, при збереженні оригінальної мелодії у другому, тоді як третій та четвертий переважно виконують гармонізаційну роль, а сама гармонізація багата на тональні відхилення, водночас уникаючи тривалих модуляцій у інші тональності, в більшості випадків відхиляючись у тональності I ступеня спорідненості в межах одного складу.

Догматик, **глас 1**, *Всемірную славу*. Попри запис у ключі соль з двома бемолями сам догмат розпочинається у фа мажорі. Мелодія зберігається у другому голосі. У киево-печерському обіході перший догматик зберіг давню ірмолойну мелодію. Догматик складається з 15 мелорядків (за Цалай-Якименко). Каденції типу **А** на словах *прозябшую*, типу **Б** *Дівичю, удобреніє, отверзе, Господа, божії, всесилен*, типу **В** на словах *божества, утврждєніє*. Мелодія зберігається у альтовому, з терцовим подвоєнням-надбудовою у верхньому голосі. Фа-мажор міксолідійський з **відхиленням** у ре-мінор на слові

прозябшую, божества, утвержденіє, соль-мінор Діву, удобреніє, отверзе, Господа, божії, всесилен. Тобто у обіході є два види каденцій: перший вид:

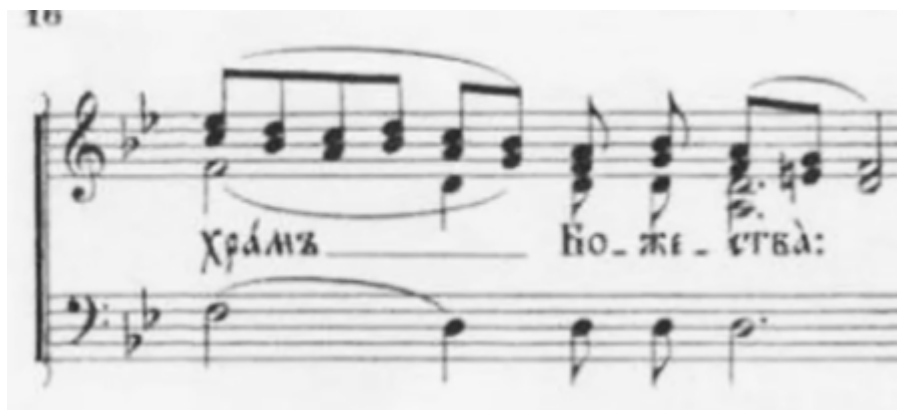


Рис. 2.1

і другий вид:



Рис. 2.2

Догматик **Глас 2**, *Прейде сінъ законная*, містить 5 довгих мелод-рядків (за О. Цалай-Якименко), з фітними розспівами на словах *сінъ, праведноє, Мойсея*. Каденції типу **A**: *пришедшей, родила єсть*



Рис. 2.3

висхідна типу **Б**: *распаляюцца, огненнаго*



Рис.2.4

висхідна типу **В**: *сiнь, праведное*



Рис.2.5

типу **Г**: *сонце і заключна на нашим*



Рис.2.6

В обіході мелодія ірмологійного напіву збережена в альті, тональність фа-мажор міксолідійський. Каденція соль-мінор на словах: *пришедши, родила єси, Мойсея;*

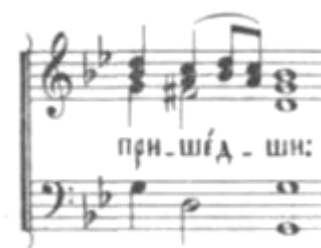


Рис.2.7

до-мінор: *распаляема, огненного*, сі-б мажор: *праведное*,



Рис.2.8

фа-мажор на *солнце, наших*.



Рис.2.9

Глас 3, *Како не дивимся*, 12 мелорядків, на відміну від попередніх гармонізацій мелодія зберігається у верхньому голосі і дублюється терцією вниз у альті, збережено фітний розспів на словах *Како, никакоже*, та *Тім*. Розспів на слові *душам* дещо скорочений. Висхідні каденції типу А (за Цалай-Якименко) на

словах *Како, никакоже, Тім, душа*, збережено через відхилення з фа-мажор (міксолідійський) у сі-бемоль мажор. Розспівний елемент з ірмологіону каденції типу **Б** на словах *Всенепорочная, розділення, Владичице, ісповідаючих*, у києво-печерській гармонізації не зберігається.



Рис.2.10

Натомість відповідні слова гармонізуються по різному і відзначені лише незначною ритмічною зупинкою:

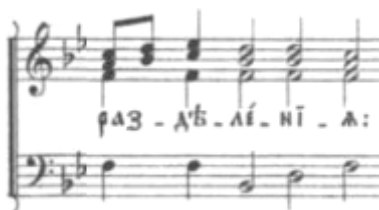


Рис.2.11

Каденція типу **В** на словах *Пречистая, матере, сохраниа* зберігаються через відхилення у до-мажор з поверненням у фа-мажор



Рис.2.12

Каденція типу **Г** на слові *православно* не зберігається.

Глас 4, Іже Тебе ради, 14 мелорядків (за Цалай-Якименко) але в гармонізації лаври мелодія не зберігається (вона дотримується мелодії на “Господи возвах”). Проте певні каденційні збіги все ж збережено. Каденція типу **А** на словах *провозгласи, благоїзvoli Бог, Овча обрiт, Силами* мелодично зберігається через відхилення у до-мажор з поверненням у фа-мажор (міксолідійський).

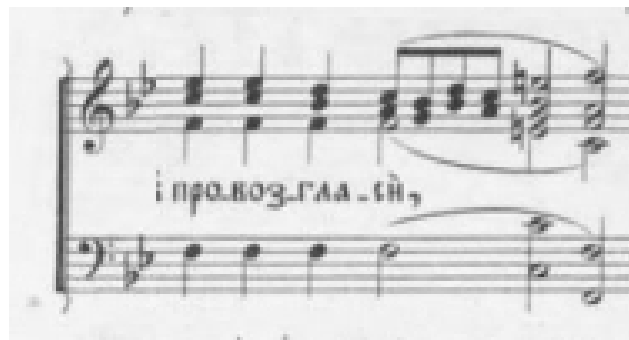
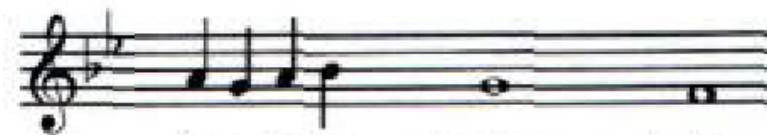


Рис.2.13

Каденція типу **Б** на словах *сотворишу, бо Матер, Ко Отцю принесе*, збережено частково і не на всіх словах але з відхиленням у сі-бемоль мажор.



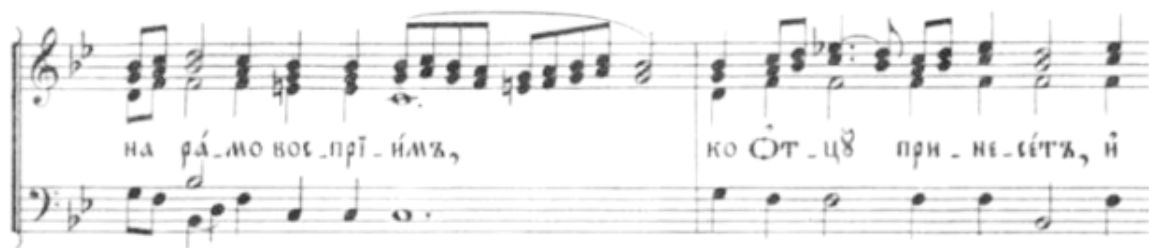


Рис.2.14

Каденція типу **В** на словах *Пророк Давид, показа, хотінія, богатую милость, у багатоголосі не збережена.*

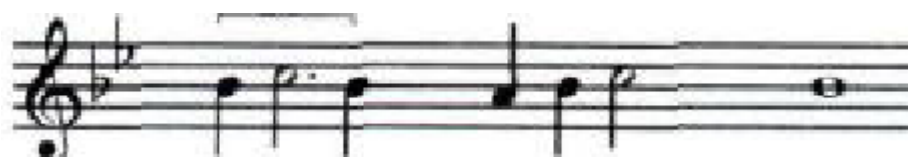


Рис.2.15

Глас 5, Во чермнем мори, містить 14 мелорядків (за Цалай-Якименко). Мелодія у багатоголосі зберігається частково і проводиться у альті з терцевим дублюванням у верхньому голосі. Тональність гармонізації також, як і у попередніх гласах фа-мажор (міксолідійський).

Низхідна каденція типу **А** на словах *древле (иногда), воді, Израїль, Дівая, непроходно, нетлінна, помилуй нас* зберігається через хід D→T (до-мажор, фа-мажор)

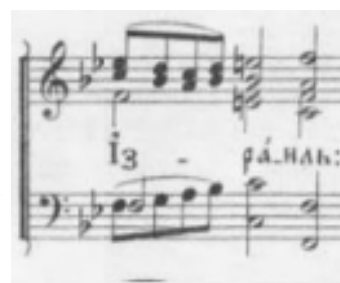


Рис.2.16

Висхідна каденція типу **Б** на словах *невісти, Христа роди, Непорочная же, Еммануїлеві, Человік*, зберігається через відхилення у сі-бемоль мажор з поверненням у фа-мажор.

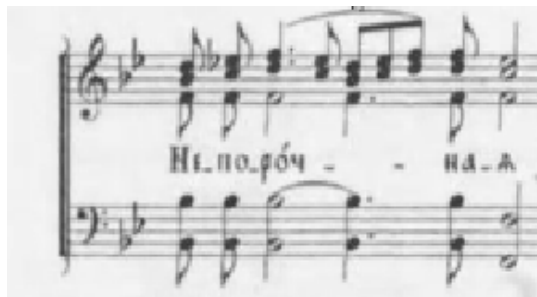
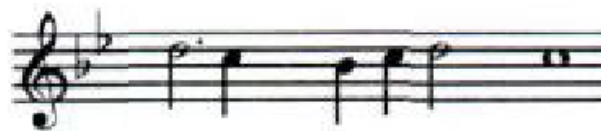


Рис.2.17

Масштабний фітний розспів на слові *суй* із завершальною каденцією (типу **В**) у багатоголоссі не зберігся.

Глас 6, *Кто Тебе не блажит*, містить 10 мелорядків (за Цалай-Якименко), без фітних розспівів. Особливістю гармонізації в цьому гласі є зміна ладу відносно ірмологійного напіву, попри схематичне збереження каденцій. Тональність гармонізації ля-мінор з частими відхиленнями у тональності першого ступеня споріднености. Каденції типу **А** на словах *Діво, Рождества, Єдинородний, естеств, познаваєм*,



Рис.2.18

які автор багатоголосся гармонізує по різному, один раз у соль-мажор з D без ритмічної зупинки, а один раз з ля-мінором і ритмічною зупинкою на половииній ноті.

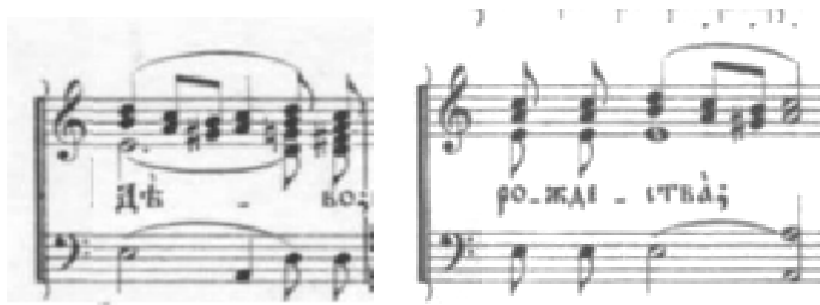


Рис.2.19

Каденція типу **Б** на словах *Бог сий, ради*, не зберігається і гармонізується щоразу по іншому.

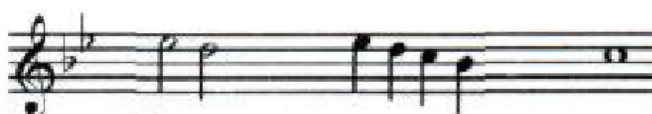


Рис.2.20

Каденція типу **В** на словах *блажить, блаженная* зберігається з відхиленням у соль-мажор.

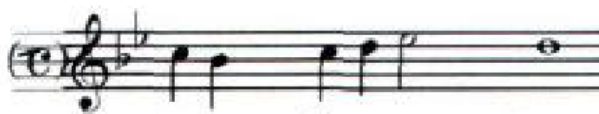


Рис.2.21

Завершальна каденція на слові *нашим*, яка у ірмологіоні є відмінною (типу Г), у багатоголоссі не зберігається, а уніфікується із варіантом типу А (із зупинкою у ля-мінорі).

Глас 7, *Мати убо познася*, містить 9 мелорядків (за О. Цалай-Якименко), без фітних розспівів. Тональність фа-мажор міксолідійський. Також каденції одного типу на словах *Богородице, Разума, не может, чистая, Рождения, естества, свідуце, душам нашим*.



Рис.2.22

Каденції низхідна. В обіході каденції збережені на тих же словах способом гармонізації каденції (D→T) до-мажор→фа-мажор. Загалом у гармонізації мелодія ірмолойного напіву не зберігається (радіше пов'язано з мелодією “Господи возвах”).

Глас 8, *Царю небесний*, 13 мелорядків, мелодія, з незначними змінами збережена в другому голосі з терцевою гармонізацією в першому голосі. Тональність багатоголосного варіанту соль-мінор, з відхиленнями у паралельний мажор і тональність домінанти (виключно в межах каденції типу В). В монодії містить кілька характерних зворотів які виступають каденціями. Каденція типу А:



Рис.2.23

на словах *поживе, плоть приєм, восприятієм, составом, проповідующе, нашего* та *душам нашим*, також зворот, каденція типу **Б** на словах *явися, прошед, єстеством, Бога, Ісповідуєм, Помиловатися.*

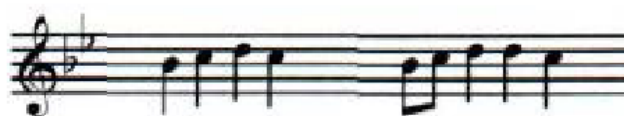


Рис.2.24

Третя каденція типу **В** - низхідна,



Рис.2.25

на словах *Єдин єсть Син, Тім же.* Ця каденція є перенесенням мелодії з тону соль на кварту вниз - тон ре (що було характерно для квартового мислення в монодії).

Також бачимо каденцію типу **Г**:



Рис.2.26

на слові *человіколюбіє*, яка одночасно є і каденцією на початку догмату, та трапляється один раз. Всі ці каденції збереглися в багатоголосі з певними інтонаційними і гармонічними відмінностями: каденція типу **Г** закінчується відхиленням у ре-мажор, змінюючи таким чином останній звук *фа* в монодії на *фа-дієз* у гармонізації.

Каденція типу **А** зазнає змін, у гармонізації вона розширюється, тому втрачає свій кристалізований вид поспівки у монодії, і щоразу проводить в різних варіаціях, при цьому зберігаючи завершення на тоні *соль*, у соль-мінорі.

Каденція типу **Б** зберігається:



Рис.2.27

Каденція типу **В** теж зберігається.

Отже, порівнюючи зразки монодії та їх гармонізації у Києво-Печерському обіході можемо зробити висновок, що автор(и) добре розумілися на тогочасній гармонії, що дозволило, зберігаючи мелодію оригінального піснеспіву, додати яскравих гармонічних забарвлень, шляхом повсякчасних відхилень, попри це, залишаючись в межах однієї тональності (уникаючи модуляцій). У гласах 1, 2, 5, 8, мелодія збережена в другому голосі, у 3 гласі, мелодія збережена у верхньому голосі, у 4, 7 голосі мелодія не збереглася, а у 6 гласі мелодія частково збережена, проте гармонізована у іншому ладі.

2.2. Догматики в хоровому опрацюванні О. Кошиця.

Хорові обробки досліджувала М. Коваль, взявши за основу збереження поспівок. Ми ж за основу берем збереження каженцій.

У першому гласі “Всемирную славу” Олександр Кошиць доручає мелодію ірмологіону баритонові у супроводі чотириголосного хору (далі САТБ). Загалом, інтонаційна подібність з догматиком зберігається, хоча автор таки створює свою композицію. Каденція типу **Б** збережена, окрім слова *Божії*. Каденція типу **В** збережена у всіх випадках.



Каденція типу Б



Каденція типу В

Рис. 2.28

У другому варіанті гармонізації, мелодію доручено першому голосу (сопрано).

Два варіанти написано у фа-мажорі із закінченням на домінанті, що як і у випадку з гармонізаціями Києво-Печерської лаври свідчить про розуміння авторів цілісності богослужіння, де один піснеспів переходить в інших, як частина. Каденція типу **Б** гармонізується у соль-мінорі, а каденція типу **В** у неповному тризвуку ре-мінору.

Глас 2, Прейде сінь законная, мелодія монодійного зразка, частково зберігається проходячи через голоси на словах:

Прейде (бас) → *яко* (сопрано) → *Вмісто* (сопрано) *опалєма* (альт) → *і Діва* (сопрано) → *вмісто* (альт) → *Праведно* (сопрано) → *Мойсея* (тенор) → *Христос* (сопрано). Тональність гармонізації мі-мінор.

Каденція типу **А** збережена на словах: *пришедши і єси*, та гармонізується неповною тонікою мі-мінору

Рис. 2.29

Каденція типу **Б** частково збережена на словах: *опалєма, огненнаго*, гармонізується по різному, наприклад, в ре-мажорі:



Рис. 2.30

Каденція типу **В** збережена зупинкою на субдомінанті *ля* лише на слові *законная*.



Рис. 2.31

Глас 3, *Како не дивимся*, мелодія монодійного зразка здебільшого збережена, також, як і в гласі 2 проходячи через голоси на словах:

Како (сопрано) → *Прежде* (тенор) → *рожденного* (сопрано) → *смішенія*

(тенор) → *или* (сопрано) → *обою* (тенор) → *свойства* (сопрано) → *того* (альт) → *Богородице* (сопрано). Попри запис з одним дієзом, мелодія яскраво кадансує і завершується у ре-мажорі, з чого можна зробити висновок, що тональність гармонізації ре-мажор (міксолідійський).

Каденція типу А збережена на словах: *Како, Никакоже, Тім же* (частково), *душам* і гармонізується у різних варіаціях субдомінантового тризвуку (соль-мажор).



Рис. 2.32

Каденція типу Б збережена на словах: *Всенепорочная, розділенія, Владичице, Тя* і гармонізується у повному тонічному тризвуку, за винятком *розділенія*, що гармонізовано як домінанту з секстою.



Рис. 2.33

Каденція типу **В** збережена на словах: *Пречестная* і гармонізовано у повному тонічному тризвучі, а також *Матере* і гармонізовано у сі-мінорі.



Рис. 2.34

Каденція типу **Г** збережена на слові: *православно* і гармонізовано у тонічному тризвучі.



Рис. 2.35

Глас 4, *Іже тебе ради*, мелодія монодійного зразка збережена зі значними змінами та проглядається лише в зворотах та каденціях характерних догмату гласу. Мелодія проходить між голосами на словах:

Іже (тенор) → *піснено* (сопрано) → *предста* (альт) → *Тебі* (тенор) → *одесную* (сопрано) → *без отца* (тенор) → *благоволивий* (сопрано) → *Да свой* (тенор) → *і своєму* (сопрано) → *богату* (альт) → *милость* (тенор). Тональність гармонізації ля-мінор із закінченням пікардійською терцією.

Каденція типу **А** збережена на словах: *провозгласи* (гармонізовано в ля-мінорі), *Тебі* (гармонізовано в сі-мажорі), *благоволивий Бог та Овча* (звук соль в соль-мажорі через домінанту), *силами* (гармонізовано в ре-мажорі). Каденція типу **Б** збережена на слові: *принесет* і гармонізовано в до-мажорі, через неповний тризвук.



Каденція типу А

Каденція типу Б

Каденція типу В

Рис. 2.36

Каденція типу **В** збережена на словах: *Давид, показа, хотінію* і гармонізується в до-мажорі, за винятком *показа*, яке гармонізовано у ля-мінорі.

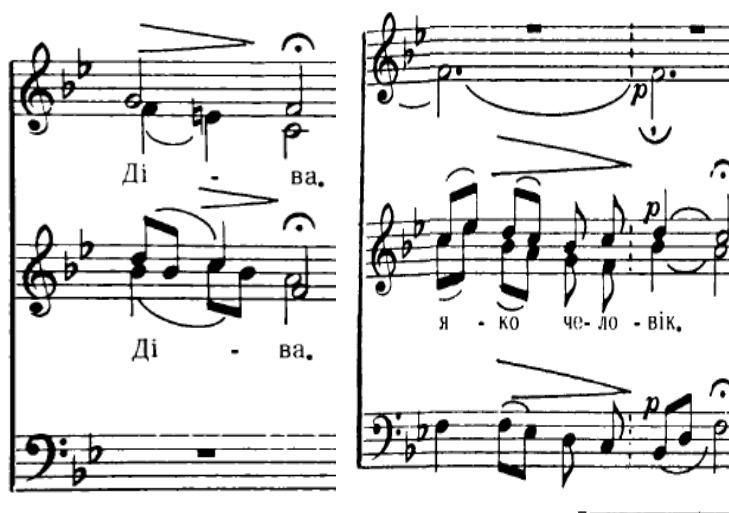
Тут, і надалі, варто зазначити, що через значний композиторський вплив Кошиця, коли кажемо, що каденція збережена, то мається на увазі саме зупинка на слові, що співпадає з монодійним зразком, так як від випадку до випадку мелодія або зберігається частково, у якомусь із голосів, або ж, не зберігається зовсім.

Глас 5, В чермнім морі, мелодія монодійного зразка збережена, з незначними композиторськими доповненнями, та проходить між голосами, на словах:

В чермнім (сопрано) → *Тамо* (тенор) → *здіже* (сопрано) → *Тогда* (тенор) → *Нині* (сопрано) → *явлейся* (тенор) → *Боже* (сопрано). Тональність гармонізації

фа-мажор міксолідійський, попри початок у соль-мінорі. Балансування між двома тональностями, вочевидь, відбувається задля збереження характерної для монодійного зразка каденції типу А (хід *соль-фа* (за Цалай-Якименко, див. Рис. 2.16)).

Каденція типу А збережена на словах: *іногда, разділитель води, Ізраїль, Діва, непроходно, нетлінна, помилуй нас* і гармонізується через варіації функції $D \rightarrow T$ у фа-мажорі. Каденція типу Б збережена мелодично, проте без значної зупинки на словах: *ради, Непорочная, Ємануїлеві, чоловік*, і гармонізується через функцію $S \rightarrow T$ у фа-мажорі.



Каденція типу А

Каденція типу Б

Рис. 2.37

Каденція типу В на слові: *сий*, як завершення тривалого фітного розспіву, не збережена, а сама фраза *сий і прежде сий*, подається у поліфонічному викладі.



Рис. 2.38

Глас 6, *Кто Тебе не ублажит*, другий (після гласу 1) який композитор гармонізував у двох варіантах: перший, для САТБу, а другий для САТБу з тенором соло. У першому варіанті можна зробити припущення, що композитор просто використав слова догмату і написав цілком самостійний твір, адже об'єкт нашого дослідження – каденції, інколи зберігаються зі значними змінами, а інколи, не зберігаються зовсім. Спроби визначити збереження мелодії між голосами, також наводить на думку, що мелодія не збережена, а радше взято окремі мотиви, звороти, як основу для власного композиторського матеріалу.

Наприклад: каденція типу **A** на слові: *рождества* мелодично ніяк не збережена, так само як і каденція типу **B** на слові: *ублажит*, де немає чіткої зупинки, проте збережено мелодичний зворот. Каденції на інших словах невиразні або ж, не зберігають відповідного музичного матеріалу, що знову ж дозволяє припустити, що композитор цей варіант гармонізував самовільно, без орієнтації на монодійний зразок. Тональність гармонізації соль-мажор із закінченням на домінанті.

Другий варіант, більш виразно зберігає мелодію, переважно у тенорі соло, передаючи її потім сопрано, за схемою:

Кто тебе (тенор соло) → *возсіявий* (сопрано) → *возсіявий Син* (тенор соло) →

Єстеством (сопрано) → *человік* (тенор) → *неслитю* (сопрано). Тональність гармонізації соль-мінор із закінченням у до-мінорі (субдомінанта)

Каденція типу **A** збережена на словах: *Діво* (з повним збереженням мелодії і гармонізовано через функцію T→II септакорд), натомість: *рождества, Єдинородний, существу, познаваємий*, не зберігають мелодію повністю, а лише відображають каденційний рух і гармонізуються тризвуками з сі-мінору в фа-мажор, що функційно, в тональності відповідає схемі III→VII.

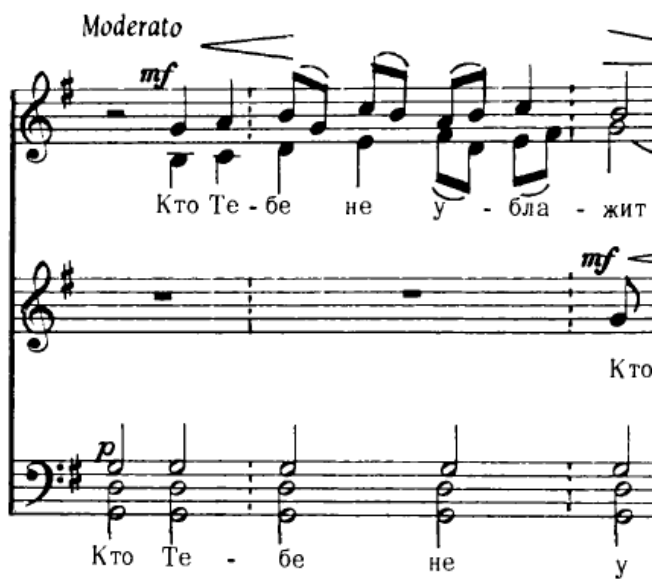


Рис. 2.39

Каденція типу **Б** збережена на словах: *Бог сий, ради* і гармонізовано в до-мінорі. Каденція типу **В** збережена мелодично на слові: *ублажить* і гармонізована в межах тоніки.



Каденція типу Б



Каденція типу В

Рис. 2.40

Каденція типу Г, як завершальна, збережена на слові: *нашим* і гармонізована в межах тональності субдомінанти.

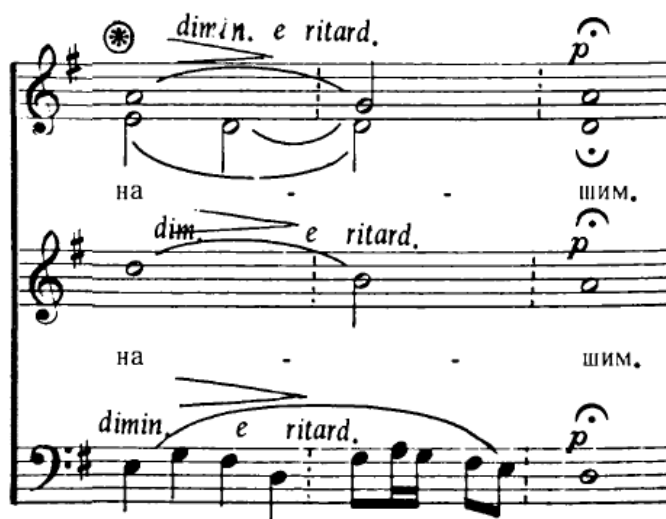


Рис.. 2.41

Глас 7, Мати убо позналася єси, мелодія монодійного зразка збережена, з незначними композиторськими доповненнями і проходить між голосами на словах:

Мати (сопрано) → *Ідіже* (альт) → *єстества* (сопрано) → *тім же* (тенор) → *моли* (сопрано). Тональність гармонізації соль-мажор міксолідійський.

Каденція типу **A** збережена на словах: *Богородице, разума, может, чистая, разрожденія, нашим,* гармонізуючись щоразу по іншому та залишаючи попри це хід *ля-соль*, що відповідає ходу каденції цього типу в монодійному зразку.



Рис. 2.42

Каденція типу **B** збережена на слові: *чин*, зберігається затримка, проте мелодія відмінна, більше схожа до уніфікованої з оригінальною (монодійною) мелодією каденції типу **A** (з відповідним ходом у сопрано) і гармонізується функційно так: VI→VII→D7→T у соль-мажорі.

Каденція типу **B** на словах: *Тя Матер*, не збережено.

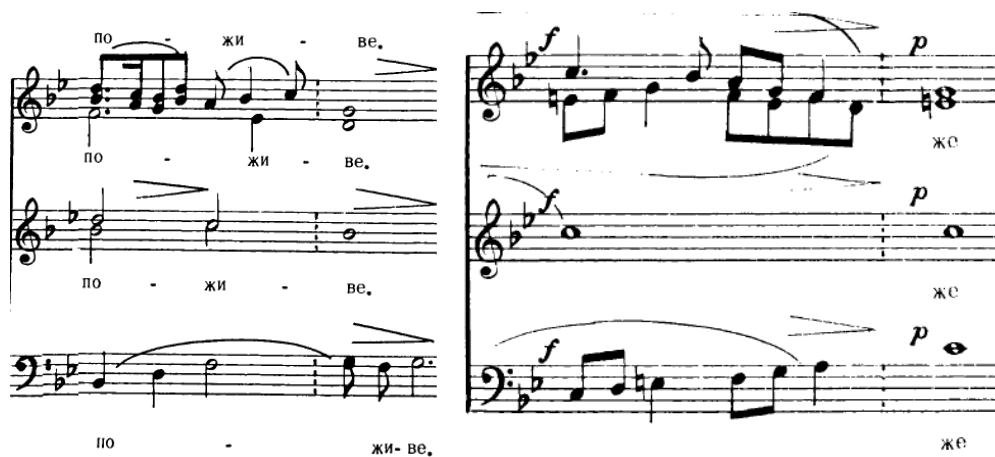
Глас 8, Цар небесний, мелодія монодійного зразка переважно збережена. Особливістю цього догмату є поступовий відхід від оригіналу композитором,

що прослідковується від каденції, до каденції. Можна припустити, що з усіх догматів, як і в монодійному оригіналі, цей є технічно найскладнішим для виконання, через велику кількість фітних розспівів. Так само і композитор, у своїй обробці, постійно переміщає мелодію з одного голосу в інший, задіюючи всі голоси хору, а також широко застосовуючи *divisi* для кожного голосу впродовж цілого догмату. Мелодія ж переходить між голосами за наступною схемою:

Цар небесний (альт) → *і счеловіки* (II сопрано) → *Єдин єсть* (II тенор) → *іпостасю* (сопрано) → *Тім* (альт, з четвертних тривалостей) → *совершенна* (сопрано) → *і совершенна* (бас) → *человіка* (тенор, з середини 2 такту розспіву) → *воістину* (сопрано) → *проповідующе* (альт) → *ісповідуєм* (тенор) → *Єго* (бас) → *помиловатися* (сопрано). Догмат має два варіанти завершення у соль-мінорі, це ж і є тональність гармонізації.

Каденція типу **A** збережена на словах: *поживе, пріємий, воспріятієм, іпостасію, проповідующе, нашего, душам нашим* збережена з незначними мелодичними змінами і гармонізується різними способами: у соль-мінорі (тоніка), до-мажорі (мажорна субдомінанта) сі-бемоль мажорі (III ступінь).

Каденція типу **B** не збережена і на відповідних словах змінено як мелодику так і ритміку (без відчутної зупинки). Каденція типу **B** збережена на словах: *Єдин єсть син, Тім же* як відхилення у до-мажор. Мелодія збережена частково і значно розвинена композитором.



Каденція типу А

Каденція типу В

Рис. 2.43

Каденція типу Г на слові: *человіколюбіє* збережена в повному вигляді, проводиться в альті з побічною мелодією у тенорі.

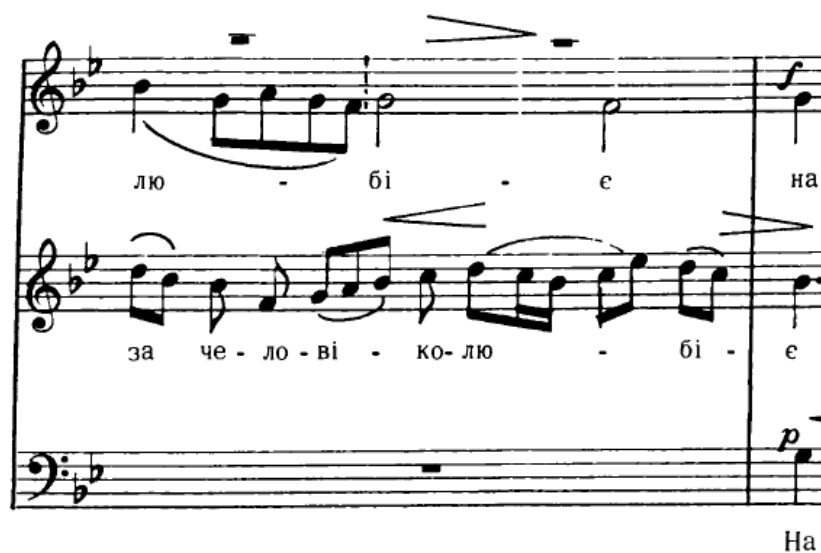


Рис. 2.44

Таким чином, порівнюючи зразки монодії з їх багатоголосими обробками Олександром Кошицем, бачимо високу композиторську майстерність у

хоровому письмі. Композитор не лише зміг уникнути нівелювання мелодіями монодійних наспівів, а й професійно імплементував їх у хорову фактуру, вправно проводячи між голосами хору. Використовуючи прийоми хорового письма, Кошиць дозволяє собі значні відхилення у тональності I ступеня спорідненості, що робить наспіви більш схожими до академічних зразків хорової музики. Поряд із тим, автор вміло зберігає ладові особливості (міксолідійські лади в деяких гласах), не відвертаючись від них, як чогось архаїчного, а навпаки, підкреслює цим, особливість української церковної мелодики.

ВИСНОВКИ

Отже, розглядаючи мелодію догматиків в українській музичній традиції від монодійного до багатоголосого співу бачимо збереженість мелодії піснеспівів. Основні поставлені завдання для цієї теми були виконані. Опрацьовані дослідження ірмолійних зразків у працях О. Путятицької, Ю.Ясіновського, Н.Сиротинської, М. Антоновича, М. Коваль, що показують методику аналізу цих піснеспівів можна проводити на основі інтонаційних моделей-поспівок, зв'язку тексту і музики, формотворчих особливостей на основі повторності фраз-строф, а також ладових (гласових) особливостей. Тому, у першому розділі, здебільшого оглянуто і підсумовано роботи колег, в жанрі догматиків. Питання гласу потребує подальшого дослідження із залученням піснеспівів різних жанрів: канонів, ірмосів, тропарів, алилуаріїв, стихир тощо. На основі мелодії догматів, їх гласова система виявляє наявність *дорійського, фригійського і еолійського* ладів із зупинками на різних тонах у каденціях. Завдяки виокремленню каденцій було проведено порівняння гармонізацій Обіходу Києво-Печерської Лаври та хорових обробок Олександра Кошиця.

Порівнюючи зразки гармонізації у Києво-Печерському обіході, було виявлено глибоке розуміння автора(ів), як музичних технік гармонізації, так і богослов'я, що можна побачити в усвідомленні відповідальності за збереження відповідності мелодії з текстом. Як і в раніших творах, виданих та/або написаних монахами спостерігається збереження техніки *музика за словом*. Це означає, що на перше місце при створенні піснеспіву ставилося розуміння богословського тексту, а музика лише слугує кращим способом його розуміння.

Також, варто відзначити збереженість мелодії монодійного зразка початку XVI століття, що може свідчити про важливість передання традиції української літургійної музичної культури. Так, мелодію було збережено у 1, 2, 5 і 8 гласах, дублюючи мелодію на терцію вгору, а також у 3 гласі, де мелодія дублюється на

терцію вниз. У 6 гласі збережено рух мелодії, проте змінено лад, а у 4 і 7 гласі, мелодію не збережено зовсім, натомість текст догмату покладено на мелодію піснеспіву *Господи возвах*. Причини такого рішення залишають поле для наступних досліджень. Для гармонізації використовується переважно *міксолідійський лад*, який є основою двох з'єднаних тетрахордів, і залежно у якому голосі витримується ірмолойна мелодія, змінюється і характер гармонізації. Нотний текст здебільшого викладено силабічно, відходячи від принципу лише на епізодах, що відповідають фітним розспівам у монодійних зразках і то скорочено. Важливими є каденції, які в більшості випадків збережені в Обиході.

У обробках, створених Олександром Кошицем, бачимо високу композиторську майстерність у хоровому письмі. Ці варіанти відзначаються більшою академічною обробкою, дещо зміненим текстом, а також значною поліфонічною складовою і мелізматичним способом викладу. На відміну від варіанту гармонізації в Обиході, Кошиць не зберігає мелодію в одному голосі, а «ховає» її між голосів, часто використовуючи поділ всередині одного голосу. Особливу увагу композитор приділив догматам 1 і 6 гласів, створивши для них дві обробки, одну для хору, а другу для хору з соло (баритона в 1 гласі і тенора в 6). Що стосується збереження каденцій в творах Кошиця, то тут також, яскравіше проглядається композиторський вплив автора. Каденції від гласу до гласу, в залежності від вимог драматичної побудови піснеспіву зберігаються частково. У деяких випадках композитор змінює каденцію з висхідної на низхідну, в інших скорочує або ж навпаки подовжує відповідний елемент.

У підсумку догматики, як жанр музичної літургійної творчості відзначається самотійною (самогласною) мелодією в межах гласу, яка впродовж останніх п'яти століть передавалася через збереження як монодійних зразків так і багатоголосних обробок та гармонізацій, які дозволяють сучасним співцям виконувати їх і зараз, плекаючи та продовжуючи традицію попередників.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики / ред. Ю. Ясіновський. перекл. Андрій Ясіновський [=Історія української музики, вип. 3: Дослідження. Інститут українознавства ім. І. Крип'кевича НАН України]. Львів 1997. 261 с.
2. Бажанський П. Історія руского церковного пінія. Львів: Ставроп. Інститут 1890.
3. Відгуки минулого. О.Кошиць в листах до П.Маценка. Автор: Відгуки минулого. О.Кошиць в листах до П.Маценка. Опубліковано: Вінніпег, 1954. Сторінок: 80 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8876/file.pdf>
4. Ганнік К. Догматики вісьмох гласів. Вступ. URL: <https://plc-ugcc.blogspot.com/2012/12/blog-post.html>, 28.12.2024
5. Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI століття / передм., ред. Крістіян Ганнік, Юрій Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, 1 / Інститут Літургійних Наук ЛБА, Lehrstuhl für Slavische Philologie Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів: ЛБА 2002. 20 с. <https://icm.ucu.edu.ua/nashi-vydannya/materialy/>
6. Духовні співи давньої України / О. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна 2000.
7. Качмар М. Особливості музичного тексту догматика другого гласу в нотолінійних ірмологіонах XVI-XVIII ст. (до питання запису мутації). *Українська музика*. Вип. 27. Львів, 2018. С. 5-10.
8. Коваль М. Анотація. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ANOTATSIYA-Koval-na-sajt.pdf>
9. Коваль М. Монодичне першоджерело «богородичних догматів» Олександра Кошиця: Підсумки музично-теоретичного дослідження

https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5606/Visnyk_2024_2_Vidnovleno-303-310.pdf?sequence=1&isAllowed=y

10. Коваль М.В. «Богородичні Догмати» Олександра Кошиця. Першоджерело в «богородичних догматах» Олександра Кошиця: Модель музичнотеоретичного аналізу
https://www.apfn-journal.in.ua/archive/74_2024/part_1/24.pdf
11. Кошиць О. Всемірну славу. *Релігійні твори*. Муз. ред. З. Лиська. Нью-Йорк, Видавництво ім. З. Лиська, 1970. С. 477-485.
<https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19726/file.pdf>
12. Литвиненко О. В. 1. Образ Богородиці в музикознавчих дослідженнях ХХ – перших десятиліть ХХІ століть
<https://www.sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/785/916/>
13. Маценко П. Нарис історії української церковної музики. Вінніпег: 1968
<https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/23278/file.pdf>
14. Нотний Обіход Києво-Печерської Успенської Лаври. Київ 1910.
<https://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001274>
15. Пасічинський Т., о. Історичний огляд розвою церковного співу на Русі / о. Теодор Пасічинський. *Католицький Схід*. Ч. 1. Львів, 1906. С. 55–65; (1906/3) 130–136.
16. Путятницька О. Деякі особливості поспівкової структури у піснеспівах давньої церковної монодії (на прикладі жанру Догматиків восьми гласів із рукописів ХVІІ ст.). *Українське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 37. С. 245–261.
17. Путятницька О. До питання особливостей формування ладо-інтонаційного розвитку в Догматиках болгарського та «українського» наспівів (на матеріалі Ірмолоїв ХVІІ ст.). *Мистецтвознавчі записки*. Державна

- академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 12. С. 76 – 83.
- 18.Путятицька О. До проблеми особливостей композиційної будови піснеспівів болгарського наспіву (на матеріалі Догматиків з Ірмолоїв XVII ст.). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 35. С. 157- 169.
- 19.Путятицька О. Композиційні особливості жанру Догматиків болгарського та українського церковних наспівів XVII ст. (порівняльне дослідження) *Студії мистецтвознавчі інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Театр. Музика. Кіно*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Число 4 (16). С. 16 – 23.
- 20.Сиротинська Н. Музично-поетичний зміст богородичних-догматиків (1, 2, 5 та 6 гласів). *Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії*. Львів, Вид. Тетюк Т. В., 2014. С. 274-304.
- 21.Сиротинська Н. Дослідження богородичної гимнографії у науковому дискурсі. *Українська музика* 2017/3, с. 5-13. URL: <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/2017-3-n25-03.pdf>
- 22.Стихирар: Антологія стихир літургійного року на основі українських рукописних ірмолоїв XVI–XVIII століть / уклад єромонах Лука Михайлович, муз.ред. М. Качмар. Львів: Колесо 2016
- 23.Цалай-Якименко О. С. Духовні співи давньої України: Антологія. Київ: Музична Україна 2000. 219 с.
- 24.Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі [=Історія української музики, вип. 22: дослідження] / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики]. Львів: В-во Львівської політехніки 2014. 84 с. URL <https://er.ucu.edu.ua/items/c325b739-098a-4618-8a88-7a55777adf92>
- 25.Antonowitsch M. The chants from ukrainian heirmologia. Bilthoven: 1974.