Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КАЗНОХ ІРИНА БОГДАНІВНА

УДК [783.2:27-282-535.35-565.6]"15/17"

ДИСЕРТАЦІЯ
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИХ ФОРМОТВОРЧИХ ЗВ'ЯЗКІВ

(на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоді кін. XVI - поч. XVIII ст.)

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня **доктора філософії.**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ І. Б. Казнох
(підпис)

Науковий керівник
доктор мистецтвознавства, професор
Медведик Юрій Євгенович

Львів – 2022

АНОТАЦІЯ

Казнох І. Стильові особливості сакральної монодії в контексті музично-поетичних формотворчих зв'язків (на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоді кін. XVI – поч. XVIII ст.) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівський національний університет імені Івана Франка – Львів, 2022.

У дисертації досліджуються стильові особливості сакральної монодії в контексті комплексного аналізу формотворчих засад півчої середньовічної традиції. На матеріалі піснеспівів циклу Цвітної Тріоді українських нотолінійних Ірмологіонів кін. XVI – поч. XVIII ст. проаналізовано музично-поетичні структурні одиниці форми літургійного репертуару. Простежено пов'язаність гимнографічних жанрів та музично-співних форм візантійського богослужбового обряду та української літургійної практики. Відзначено підпорядкування жанрової системи церковної гимнографії добовому, тижневому та річному літургійним колам в залежності від празничного чи буденного типів богослужінь. Найголовнішими жанрами півчої драматургії є: тропар, стихира, сідальний, кондак, ікос, світильний, канон, акафіст тощо. Виконавська практика відзначається такими основними формами диференціації піснеспівів як псалмодія, алилуйні розспіви та гимнодія. Більшість піснеспівів незмінних частин Вечірні, Утрені, Літургії розспівується гимнічно.

В цьому контексті розглянуто структуру богослужінь циклу Цвітної Тріоді, основний зміст, яких призначений богословському прочитанню

біблійних подій головних християнських свят: Цвітної Неділі, Пасхи, Вознесіння Господнього та П'ятидесятниці. В історичному контексті богослужіння циклу Цвітної Тріоді зазнало редагування, структурних змін і жанрових доповнень. Визначено особливість і відмінність Тріоді серед інших книг богослужбового вжитку. Книга Цвітна Тріодь містить піснеспіви рухомих свят, які залежать від дати празника Пасха. Збірник здебільшого складається з канонів, серед яких переважають неповні канони, а піснеспіви однієї служби розспівуються на різні гласи.

Визначено тяглість сакральної гимнографії з античною поетичною традицією, що проявилося у застосуванні різних музично-риторичних моделей у структурній організації візантійських піснеспівів. Ця характерна особливість збереглася і в практиці української сакральної монодії. Головну увагу приділено риториці, яка володіє широким спектром художніх прийомів, за допомогою, яких досягається виразність богослужбових сенсів. Вже в античності риторика синтезувала із різними видами мистецтва і використовувалася як основа вибудування промов. Цей досвід вповні проявився у створенні християнської гомілетики та гимнографії, базованих передовсім на Святому Письмі. Святі Отці у своїх працях використовували надбання античної поезії та філософії, що збагачувало літургійну лексику, увиразнювало поетику символіко-алегоричними зв'язками, та надавало літургійному віршуванню естетичного наповнення. У гимнографічних текстах одночасно співставляються старо- і новозавітні образи, збагачені порівняннями, епітетами та іншими засобами поетичної виразності. Символіко-алегоричні зв'язки особливо помітно у жанрі канону, створеному на основі біблійних пісень, прочитаних в контексті порівняння і спорідненості з християнським вченням.

Розглянуто риторичні фігури і тропи візантійської гимнографії, закорінені в античній поезії. Тропи виражають зміну природного значення

слова, а фігура позначає порядок синтаксичної конструкції слів. Правильно розставлені у гимнографічному тексті фігури і тропи розкривають прихований зміст або ритм думок, що знаходить підсилення у мелодичному супроводі монодійного мелосу.

Обґрунтовано основні принципи формотворення сакральної монодії через музично-виразові засоби: мелодія, базована на опорних ступенях звукоряду; ритмічна організація, періодичність і повторність тематичного матеріалу; кадансування, повторне або дещо видозмінене в залежності від поетичного тексту і місця у творі; музична форма складається з мотивів, фразування, речень та періодів. У залежності від їх зіставлення і способів розвитку мелодії, утворюються двочастинні, тричастинні чи варіантно-строфічні музичні форми.

Розкрито семантичне значення інтонаційно-мелодичних формул, мелозворотів та «кратим» у піснеспівах сакральної монодії, розміщення, яких залежить від змісту твору і функціонального призначення – підкреслення богословського змісту. У цьому випадку композиційні ланки мелодики піснеспівів виявляють співдію з риторичними законами. Цей принцип був добре засвоєний композиторами Барокової доби, що залишили в історії музики виразний спектр мелодичних формул, визначених як «музично-риторичні фігури». Це засвідчує вагомість формотворчого мислення античності, принципи, якого адаптували творці середньовічної монодії як характерної стилістичної ознаки літургійних піснеспівів греко-візантійської, а згодом і української богослужбової практики.

Проведено аналітично-порівняльний аналіз пасхальної стихири «Воскресіння день» та тропаря «Христос Воскрес» за грецькими і українськими рукописами. Досліджено музично-поетичні паралелі на рівні віршових структур, жанрових особливостей, закономірностей метроритміки, загальних принципів музичної форми, що враховувалися і

зберігалися при перекладі з грецької на церковнослов'янську мову. В контексті порівняльного аналізу стихири і тропаря зроблено висновок щодо буквального перекладу з грецького оригіналу на церковнослов'янську мову слово в слово, із збереженням однакової кількості акцентованих силаб. Встановлено, що в обидвох зразках піснеспівів присутня подібність інтонаційних мотивів, метро-ритмічної організації та музичної форми, проте розвиток мелодичного руху у творах виявляє певну самостійність окремих фрагментів, базовану на варіантному розвитку сталих мотивів.

У дисертаційній роботі проаналізовано формотворчі особливості вибраного репертуару чотирьох найбільших празників циклу Цвітної Тріоді за нотолінійними Ірмологіонами ранньомодерної доби. Зокрема, розглянуто композиційно-виразову функціональність осмогласся двох стихир празника Цвітної Неділі «Днесь Благодат» та «Прежде шести дней» з Ірмологіону 70 - 80 рр. XVII ст. (ЛНБ НД 374). Дослідження засвідчило підпорядкованість мелодичної організації стихир системі осмогласся, а також поетичній структурі богословського змісту.

Здійснено комплексний аналіз циклічних форм Пасхальної утрені: канону з Ірмологіона 70 - 80 рр. XVII ст. (ЛНБ, НД 374) та стихир з Любачівського ірмологіона 1674 р. (ЛІМ, Рук. 103). Аналіз пасхального канону зосереджено довкола драматургії циклу. Дослідження виявило, що цілісність драматургії циклу Пасхального канону визначає синтез трьох гимнографічних складових: музичної, поетичної та богословської. На прикладі п'яти стихир Пасхи простежено тісну взаємодію музичної і поетичної складових. Виявлено особливості їх композиційної структури, побудованої на вертикальній симетрії в мелодиці 1-ї та 5-ї стихир, натомість, 2, 3 і 4 стихири виявляють горизонтальну, лінійну інверсію.

У піснеспівах празника Вознесіння Господнього: стихири «Нідр Отческих», «Родился єси» та світильного з Любачівського Ірмологіону

1674 р. (ЛІМ, Рук. 103) простежено взаємодію віршованої організації вербального тексту з музичною структурою напіву. Мелодичні поспівки визначають смислові акценти богословського тексту. Аналогічна композиція простежується на прикладі стихир «Прийдіте людіє» та «Царю небесний» празника П'ятидесятниці з Любачівського Ірмологіону 1674 р. (ЛІМ, Рук. 103). Зазначені висновки на прикладі докладного аналізу піснеспівів Цвітної Тріоді переконують у необхідності цілісного сприйняття структурних елементів сакральної монодії, що визначає формотворчу досконалість монодійного середньовічного стилю.

Ключові слова: сакральна монодія, нотолінійний Ірмологіон, візантійська гимнографія, жанрова система, літургійний спів, Цвітна Тріодь, стиль, форма, риторика, знак, символ, сакральні піснеспіви, поетика.

ANNOTATION

Kaznokh I. Stylistic features of sacred monody in the context of musical and poetic formative connections (based on the songs of the Flower Triodion of the end of the 16th - beginning of the 18th century) – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 «Culture and Art» in specialty 025 «Musical Art». - Ivan Franko National University of Lviv - Lviv, 2022.

The dissertation is the first in Ukrainian musicology research devoted to stylistic features of the Ukrainian sacred monody on the example of songs of the cycle of the Flower Triodion from manuscript Irmologions of the end of XVI - the beginning of XVIII centuries. In the disertation worked comprehensive analysis of the formative principles of sacred monody in the context of musical and poetic connections. The highlighted peculiarities of musical and singing forms of hymnography in the liturgical practice of the Ukrainian church of the Byzantine rite on the basis of the most important genres of singing drama: troparions, stykhyrs, kondaks, ikos, exapostillary, canons, akathist, etc. The main forms of performance differentiation of songs in ritual practice are singled out: psalmody, hallelujah chants and hymnodes, among which the latter is most characteristic of the invariable parts of the Vespers, Matins, Liturgy.

The structure of the services of the Flower Triodion cycle is considered in the context of the theology of biblical events of the main holidays: Palm Sunday, Easter, Ascension Day and Pentecost. In the historical context, the cycle of the Flower Triodion was formed over a long period, undergoing editing of structure and genre content. The corresponding repertoire is included in a separate liturgical collection of the Triodion, different from other books of liturgical use in structure and liturgical purpose. The book Flower Triodion constains songs of moving holidais, vich depend on the date of the Easter. The

collection mostly consists of canons, mostly incomplete, and songs of one service, sung in different voices.

The forms of application of musical-rhetorical models in the structural organization of sacred monody songs are outlined. The main attention is paid to rhetoric, which defines a wide range of artistic techniques to achieve the expressiveness of meanings and strengthen the persuasiveness of the texts. In ancient times, rhetoric was combined with various arts. She played a special place in liturgical works with based on the Holy Scriptures, ancient poetry and philosophy and homiletics of the Holy Fathers. Therefore, the language of church hymnography contains symbolic and allegorical connections that metaphorically reveal the aesthetic essence of the image. In hymnographic texts, Old and New Testament images are simultaneously compared, symbolic parallels are drawn, and the metaphorical thinking of the creators is reflected. Symbolic and allegorical connections are especially noticeable in the canon genre, where the Old Testament theme is combined with Christian holidays or figures of saints, martyrs and monks.

Rhetorical figures and trails of Byzantine hymnography, which were formed in ancient poetry and Old Testament texts, are described. The trails reveal different layers of the content of the expression, and the figures indicate the order of syntactic construction of words. Properly arranged in the hymnographic text, they reveal the hidden meaning or rhythm of thoughts. The basic principles of formation of sacred monody thanks to musical and expressive means are substantiated: melody based on the supporting tones of the scale; rhythmic organization, periodicity and repetition of thematic material; cadence, the same or slightly modified, depending on the poetic text and place in the song; musical form, consisting of a sequence of motives/songs, phrases, sentences and stanzas. According to the development of melody, two-part, three-part, cyclic or variant-strophic musical forms are formed.

The semantic significance of intonation-melodic formulas, melodic inversions or multiples in the songs of the sacred monody, which were closely connected with the content of the work and highlighted the most important semantic accents of the theological text, is revealed. Such melodically complex melodies were used in colophon singing, which implied the dominance of music over the text. Compositional structures of melodic inversions are often determined by rhetorical laws that reflect a certain meaning or concept. Composers of the Baroque period used a similar approach to the functionality of melodic formulas as «musical-rhetorical figures».

The study analyzes the repertoire of the Flower Triodion cycle based on annotated irmologions from the Catalog of Yuri Yasinovsky, which illustrate the process of formation and development of hymnographic genres, according to the canonical charter of Byzantine worship. The dynamics of fixation and the number of the most used hymnographic genres of the Flower Triodine cycle in the irmoloy repertoire, which occupied an important place in church practice, are determined. The variety of half-colors of the Flower Triodion is described: Bulgarian, Greek, Russian, Mintja, Kyiv, Simple, etc., which existed in the irmoloy repertoire of the early modern period. The Greek nevma repertoire of stihirs its melodies of the man holidays of the Flower Triodion from the Dohastarium of Petros Peloponnese traced. In the historical context, the evolution of Byzantine semiography and the formation of signs' nevma are highlighted. Based on the comparison of genres from the Ukrainian Irmoloy collections and Doxastaria, the coincidence of the genres of the Flower Triodion in the morning and evening services was revealed. On this basis, the origins of Ukrainian ritual practice from the Byzantine church tradition is attested. A comparative analysis of the Easter stykhyry «Resurrection Day» and the troparion «Christ is Risen» based on Greek and Ukrainian manuscripts. Musical-poetic parallels based on the verse structure of the text, similarity of metrorhythmics, general principles of musical form, which were taken into

account and preserved when translating from Greek into Church Slavonic, were studied. In the context of a comparative analysis of stykhyrs and troparions, it was concluded that the following translations from Greek originals in the Church Slavonic language would be the word with the maximum preservation of the same number of originals. It is established that in both samples of songs there is a similarity of intonation motives, metro-rhythmic organization and musical form, but the development of melodic movement is somewhat different, which indicates the evolution of melody in Ukrainian sacred songs.

The dissertation analyzes the formative features of the selected repertoire of the four largest holidays of the Flower Triodine cycle according to the note-linear Irmologions of the XVII century. In particular, the compositional and expressive functionality of the osmoglas is considered on the example of two stykhyrs of the holiday of Palm Sunday «Blissful day», «Six Days Before» from Irmologion 70 - 80 years of the XVII century (LNB ND 374). The melodic subordination to the osmoglas system and the connection of the melody with the theological content were revealed. A comprehensive analysis of the cyclical forms of Easter matins: the canon according to Irmologion 70 - 80 years of the XVII century (LNB, ND 374), as well as a cycle of 5 stykhyrs from the Lyubachiv Irmologion of 1674 (LIM, Ruk. 103). An analysis of the Easter canon revealed that the integrity of his drama is achieved through the synthesis of three components: musical, poetic and theological. On the example of the stykhyrs of Easter the regularity of musical and poetic components in close interaction is traced. The compositional structure of the five Easter stykhyrs is revealed: the internal structure of the first and fifth stykhyrs are based on the vertical symmetry of the form in the melody, while the second, third and fourth show horizontal, ie linear inversion.

In the songs of the Feast of the Ascension of the Lord, in particular the stykhyr «The womb of the Lord», «Born You» and the exapostillary from the Lubachiv Irmologion of 1674 (LIM, Ruk. 103) it was found that the poetic

organization of the verbal text coincides with the musical structure of the melody. Melodic melodies support the semantic load of the text. Compositional and melodic-poetic analysis of the stykhyr «Come, people» and «The Lord of the heavens» of the feast of Pentecost from the Lubachiv Irmologion of 1674 was also carried out (LIM, Ruk. 103). It was found that in sticheras the compositional structure of works depends on the text.

The practical significance of the obtained results of the dissertation is used in the curricula of secondary and higher educational institutions, in particular in the study of the history of Ukrainian music, musical palaeography, linguistics, liturgy, theology and the Church. The main provisions and results of the dissertation can also be used in the development of textbooks on the history of Ukrainian music and medieval studies; in educational and methodical practice, in lecture courses of liturgical singing. In the process of church and music practice, regents, deacons and choristers will be able to better master the features of the sacred monody and correctly interpret the genres of worship of the cycle of the Flower Triodine.

Keywords: sacred monody, nonlinear Irmologion, Byzantine hymnography, genre system, liturgical singing, Flower Triodion, style, form, rhetoric, sign, symbol, sacred songs, poetics.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. **Казнох І. Б**. Цикл п'яти пасхальних стихир в українській сакральній монодії за Любачівським ірмологіоном 1674 р. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка.* 2016. № 17. С. 113 – 121. Електронна версія: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/02/Visnyk_17.pdf
2. **Казнох І. Б.** Поетико-композиційні особливості стихири «Царю небесний» болгарського напіву. *Науковий збірник Рівненського державного університету.* 2017. № 24. С. 144 – 149. Електронна версія: http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nm_vip24.pdf
3. **Казнох І. Б.** Стихири празника П'ятидесятниці у музично-поетичному вимірі. *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної академії імені Миколи Лисенка.* 2018. № 42 – 43, С. 26 – 37. Електронна версія: https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/view/7/3
4. **Казнох І. Б.** Музично-віршова організація празника Вознесіння Господнього. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 35, С. 323 – 329. Електронна версія: http://journals.uran.ua/mz/article/view/181654
5. **Казнох І. Б.** Музично-структурні елементи у стихирах Цвітної Неділі. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка.* 2018. Вип. 19. С. 72 – 79. Електронна версія: https://kultart.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2020/04/Visnyk_19_lystopad_2019.pdf

Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. **Kaznokh I. B.** Melodic-rhythmic composition of the stichera «Resurrection day» and tropar «Christ Risen» in the Greek and Ukrainian version. *European Journal of Arts.* 2020. № 3. С. 77 – 81. Електронна версія: http://ppublishing.org/ru/journals/404/issue/64913/articles/5422/
7. **Казнох І. Б.** Драматургічні принципи циклічної композиції Пасхального канону. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2020. Том 3, № 1. С. 18 – 26. Електронна версія: http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/204335/205067
8. **Казнох І. Б.** Музично-риторичні фігури в українській сакральній монодії. *Львівсько-ряшівські наукові зошити – Lwowsko- rzeszowskie zeszyty naukowe*. Red.: Т. Дубровний, R. Malikowski. Wyd. UR. Rzeszow 2020, nr 6.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. **Казнох І. Б.** Цикл п’яти пасхальних стихир української сакральної монодії. *Тези Міжнародної наукової конференції «Музикознавчий Універсум молодих»,* 1-2 березня 2017 року. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. С. 62 – 63;
10. **Казнох І. Б.** Пасхальний репертуар у нотолінійних Ірмологіонах ранньомодерної доби. *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції Хорове мистецтво України та його подвижники,* 19-20 жовтня 2017 року. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет. С. 214 – 222;
11. **Казнох І. Б.** Жанрова ієрархія празника П'ятидесятниці у музично-поетичному вимірі (на матеріалі Любачівського Ірмологіона 1674 року). *Тези Міжнародного наукового форуму Музикознавчий*

універсум молодих, 27 лютого – 2 березня 2018. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. С. 51 – 52;

12. **Казнох І. Б.** Музично-текстологічні особливості стихири Царю небесний в українській сакральній монодії. *Тези XX Міжнародно-науково-практичної конференції для студентів і молодих науковців Культура діалогу та діалог культур: релігійні чинники в умовах пошуку порозуміння,* 27-28 квітня 2018. Львів: Український католицький університет: Інститут релігії та суспільства. С. 32–33.
13. **Казнох І. Б.** Музично-риторичні прийоми у піснеспівах празника Вознесіння Господнього. *Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції Молоді музикознавці у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації»*, 9-11 січня 2019. Київ: Київський інститут музики імені Рейнгольда Глієра. С. 80 – 81.
14. **Казнох І. Б.** Музично-поетична драматургія Пасхального канону. *Тези Міжнародного наукового форуму Музикознавчий універсум молодих*, 28 лютого - 1 березня 2019 року. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. С. 27 – 28.
15. **Казнох І. Б.** Особливість музичної структури стихир Цвітної Неділі. *Тези Міжнародного наукового форуму Музикознавчий універсум молодих,* 5-6 березня 2020 року. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. С. 42 – 44.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ……2

ВСТУП……..**17**

РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВІ І ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ГИМНОГРАФІЇ ТА САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ…..**26**

1. 1. Жанри і форми візантійської гимнографії та сакральної монодії у літургійній практиці Української Церкви……...26

1. 2. Структура і богословський зміст богослужінь циклу Цвітної Тріоді у візантійському обряді……...36

1. 3. Форми застосування музично-риторичних моделей у сакральній монодії……..46

1.3.1. Специфіка риторичних фігур і троп візантійської гимнографії……49

1.3.2. Співдія поетичних та музично-виразових засобів у монодійній практиці……60

РОЗДІЛ 2. ДІАЛОГІЧНІСТЬ ФОРМИ І ЗМІСТУ ПІСНЕСПІВІВ ЦВІТНОЇ ТРІОДІ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТУРГІЙНІЙ ПРАКТИЦІ……..70

2.1. Празничні піснеспіви Цвітної Тріоді в українських нотолінійних ірмологіонах……70

2.2. Грецькі невменні самогласні стихири у репертуарі Цвітної Тріоді……93

2.3. Музично-поетичні паралелі стихири «Воскресіння день» та тропаря «Христос Воскрес» за грецькими та українськими рукописами……100

РОЗДІЛ 3. ФОРМОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНЕСПІВІВ ЦВІТНОЇ ТРІОДІ ЗА УКРАЇНСЬКИМИ ІРМОЛОЯМИ КІНЦЯ XVI — ПОЧАТКУ XVIII СТ……...……**121**

3.1. Композиційно-виразова функціональність осмогласся на прикладі стихир Цвітної Неділі……..……121
3.2. Музично-поетична драматургія циклічних форм пасхального канону……128
3.3. Формотворчі музично-поетичні зв'язки циклу п'яти пасхальних стихир…….147
3.4. Музично-віршова організація піснеспівів празника Вознесіння Господнього……...160
3.5. Смислові та мелодико-інтонаційні зв'язки празничних стихир П'ятидесятниці……..172
ВИСНОВКИ……...187
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..192
ДОДАТКИ……..214

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сакральне музичне мистецтво ранньомодерної доби займає важливе місце в історії Церкви, яке впродовж багатьох століть було фундаментом формування естетичних засад та культурних надбань українського народу. Церква була і є інституцією, в якій зберігаються, вдосконалюється та створюються шедеври мистецьких творів світового значення. Церковний спів слугує важливим чинником донесення богословських істин під час культових обрядів Східної Церкви. Саме під впливом церковних потреб та богослужбових традицій формувалися основні засади становлення та розвитку української музичної культури, які збереглися до сьогодні завдяки нотолінійних записам періоду ранньомодерної доби, тобто в Ірмологіонах. У збірниках міститься великий пласт нотомузичних текстів духовного репертуару – сакральної монодії, яку ще недостатньо досліджено, а тому є потреба подальшого всебічного ґрунтовного опрацювання.

Вивчення сакральної музики в наукових дискусіях сьогодні викликає велике зацікавлення, і тому його провадять українські та зарубіжні вчені в різних напрямках: джерелознавстві, тексті, музиці, богослов'ї та історико-культурній галузі. Питання проблематики давніх піснеспівів ранньомодерної доби вже чимало розкрите, завдяки працям Мирослава Антоновича, Юрія Ясіновського, Наталії Сиротинської, Олександри Цалай-Якименко, Лідії Корній, Євгенії Ігнатенко, Олени Шевчук, Ольги Путятицької, Ольги Зосім, Марії Качмар, Тетяни Теслі, Наталії Юсипів, Івана Міщенка, Ігоря Задорожного, Богдана Жулковського, Тетяни Каплун та ін., проте залишається ще чимало питань дослідницького характеру, зокрема питання метамови давніх піснеспівів, від якої залежать формотворчі засади української сакральної монодії.

Наукові підвалини сьогодення потребують спеціалізованих посібників з практичної гимнографії та сакральної монодії, у яких пояснювалися б закономірності музично-поетичних форм, розшифрування символів, образів та музично-риторичних і поетичних фігур, наділених богословською ідеєю, які впливають на форму творів. Наша праця є спробою з практичної сторони детально показати на піснеспівах Цвітної Тріоді наявність основних конструктивних принципів створення гимнографічних текстів і їх мелодичного вплетених у сакральну монодію. Звідси з'являються підставові, актуальні питання сакральної монодії до їх студіювання.

Актуальність теми дисертації визначається її відповідністю загальним спрямуванням сучасної медієвістики ширше розкрити глибини сакрального мистецтва. У богослужбовій літературі сьогодення описано переважно чинопослідовність богослужінь та символіка священнодійств і недостатньо розкривається її музична сторона, основана на риторичному мистецтецтві та богословській істинні. Відтак втрачається розуміння інтерпретації богослужінь, що призводить до їх спрощення чи скорочення. Детальне розшифрування богослужбових жанрів церковної гимнографії та сакральної монодії сьогодні мало досліджене у наукових студіях, і тому виникає велика потреба його розуміння церковними співаками, регентами, священнослужителями та прихожанами храму. З огляду на зазначене, у контексті глибшого знайомства з цим матеріалом і є поставлена мета та конкретні завдання нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах планових наукових тем Львівського національного університету імені Івана Франка відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального закладу: вона є частиною комплексної теми «Сучасний дискурс українського музикознавства: історія, традиції,

інновації наукових та музично-педагогічних студій» (номер державної реєстрації 0117U001314.).

Тему дослідження «Стильові особливості сакральної монодії в контексті музично-поетичних формотворчих зв'язків (на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоді кін. XVI - поч. XVIII ст.» затверджено Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 27/10 від 26 жовтня 2016 р.) та уточнено (протокол № 2/12 від 29 грудня 2020 р.)

Мета й завдання дослідження – виявлення специфіки стильових особливостей сакральної монодії на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоді в контексті функціонування музично-поетичних формотворчих зв'язків. Відповідно до поставленої мети, вважаємо за потрібне вирішити наступні **конкретні завдання**:

- простежити процес еволюціонування жанрів і форм співу церковної гимнографії та сакральної монодії;
- систематизувати структуру і зміст піснеспівів циклу Цвітної Тріоді у греко-візантійському обряді;
- увиразнити матеріал риторичних формул у поетиці та мелодиці сакральної монодії;
- встановити репертуар Цвітної Тріоді за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI - XVIII ст.;
- окреслити специфіку репертуару самогласних стихир грецького невменного Доксастарія;
- провести порівняльний аналіз піснеспівів українського та грецького репертуару Цвітної Тріоді;
- обґрунтувати формотворчі особливості піснеспівів головних празників Цвітної Тріоді: Цвітної Неділі, Пасхи, Вознесіння Господнього та П'ятидесятниці у музично-поетичному контексті.

- ввести до наукового обігу літургійний нотолінійний матеріал ранньомодерної доби задля його подальшого музикознавчого, філологічного та богословського дослідження з метою аналізу стану розвитку тогочасного українського богослужбового співу.

Об'єктом дослідження є стильові особливості сакральної монодії.

Предметом дослідження є музично-поетичні формотворчі зв'язки піснеспівів Цвітної Тріоді за українськими ірмологіонами кін. XVI - поч. XVIII ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період розквіту ранньомодерної доби кін. XVI – поч. XVIII ст., а також грецької практики XIX ст.

Методологічна основа дослідження. Характеристика об'єкту дослідження зумовила застосування комплексного типу методологій з поєднанням історико-типологічного, культурологічного, мистецтвознавчого, та філологічного підходів. Дослідження формотворення та еволюціонування сакральної монодії визначає основні принципи розгляду:

- *історичний метод* застосований при розгляді циклу піснеспівів Цвітної Тріоді у літургійному значенні та вивченні сакральної монодії як соціокультурного мистецького явища;
- *літургійно-богословський* - застосований для осмислення жанрів і форм церковної гимнографії, а також зв'язку богословського змісту з мистецькими формами;
- *джерелознавчий* - полягає у виявленні та виокремленні репертуару циклу Цвітної Тріоді за рукописними ірмолойними збірниками XVII–XVIII ст. та з грецького невменного Доксастарія Петроса Пелопонесіоса 1820 р.;
- *семіологічний* - застосований для аналізу музичних знаків візантійської невменної нотації та київської квадратної ноти, сприяє

глибокому прочитанню словесних «знаків», втілених семантичними, риторичними засобами;

- *порівняльно-ретроспективний* - використаний для реконструкції візантійських та слов'янських жанрових класифікацій;
- *музично-теоретичний* - пов'язаний із аналізом основних принципів музичного розвитку візантійсько-слов'янської сакральної монодії;
- *аналітичний метод* - застосований у дослідженні різноманітних форм взаємодії мелодики з поетичним висловом.

Теоретичну базу дослідження склали праці:

- *у галузі богослов'я, літургіки та гимнографії:* П. Ґаладза, Є. Джиджора, А. Дмитрієвський, І. Дольницький, В. Зандер, Є. Іванків, І. Карабинов, Ю. Катрій, К. Керн, І. Климишин, В. Клочак, Р. Кривко, О. Мень, М. Момина, Ю. Пелеш, А. Пентковський, В. Рудейко, М. Скабаланович, Р. Тафт, М. Тимо, М. Успенський, О. Шмеман та ін.
- *в області риторики у поетичному та музичному мистецтві:* С. Аверінцев, Т. Біленко, М. Гаспаров, Н. Герасимова-Персидська, Р. Голик, Н. Денисов, А. Десницький, О. Захарова, А. Каракідес, А. Кручінина, Е. Курціус, Р. Лоут, Ю. Лотман, А. Содомора, Р. Стельмащук.
- *з історії теорії української музики, сакральної монодії та візантійської музики.* М. Антонович, М. Александру, Ю. Вознесенський, Е. Веллес, К. Ганнік, Н. Герасимова-Персидська, Є. Герцман, І. Довгалюк, Б. Жулковський, І. Задорожний, О. Зосім, Є. Ігнатенко, М. Качмар, Т. Каплун, Л. Корній, П. Маценко, І. Міщенко, Ю. Медведик, В. Металлов, Г. Пожидаева, А. Преображенский, О. Путятицька, Н. Сиротинська, О. Странк, Т. Тесля, К. Трольсґард, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Н. Юсипів, Ю. Ясіновський та ін.

Емпіричну базу дослідження склали літургійні книги: Тріоді, Типікони, Устави, теоретичні трактати, що знаходяться у бібліотеці Українського католицького університету та Інституту церковної музики УКУ у Львові; бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка, бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; українські рукописні нотолінійні Ірмолої XVI – XVIII ст., що зберігаються у фондах: Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, серед яких Ірмологіон 70-80 рр. XVII ст., Львів, ЛНБ, НД 374; Ірмологіон кін. XVI – поч. XVII ст., Львів, ЛНБ, МБ 50; Пам'ятки Львівського історичного музею, зокрема Любачівський Ірмологіон 1674 р., Рук. 103; Оцифровані Ірмологіони з Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, які зберігаються у Hill Museum & Manuscript Library та грецький невменний Доксастарій Δοξαστάρον συντομόν. Πέτρου Πελοποννησίου. Βουκουρέστι (1820).

Наукова новизна дослідження визначає пріоритет комплексного дослідження піснеспівів Цвітної Тріоді. Відтак у дисертації

Вперше:

- осмислено богословський контекст циклу піснеспівів Цвітної Тріоді;
- розглянуто риторичні фігури і тропи, використані у поетичних текстах візантійській гимнографії;
- окреслено зразки використання музично-риторичних моделей у формотворчих структурах піснеспівів сакральної монодії.
- систематизовано та досліджено репертуар циклу Цвітної Тріоді за українськими нотолінійними Ірмологіонами XVI-XVIII ст.;
- розглянуто репертуар самогласних стихир головних празників Цвітної Тріоді за грецьким невменним Доксастарієм;
- увиразнено класифікацію ієрархію жанрів циклу Цвітної Тріоді за українськими кодексами та їх грецькими відповідниками.

- проаналізовано формотворчі особливості вибраного ірмолойного репертуару Цвітної Тріоді в контексті цілісності музично-поетичного і богословського змісту.

  Уточнено характерні риси функціонування риторичних фігур і тропів в українській сакральній монодії.

  Набуло подальшого розвитку положення стосовно:

  трактування та інтерпретування репертуару Цвітної Тріоді в літургійному обряді та музикознавчому дискурсі.

Результати дослідження дають можливість краще зрозуміти сутність сакральної монодії, зокрема її національний пласт як важливе духовно-мистецьке явище, невід'ємне від культурних надбань України.

Теоретичне значення отриманих результатів. Опрацьовані матеріали дослідження доповнять знання з історії та теорії української музики, зокрема грунтовно розширять уявлення про церковну музику – сакральну монодію ранньомодерної доби. Сформують уявлення про розвиток літургійного співу української церкви візантійського обряду та привідкриють інтерпретацію гимнографічних жанрів у богословському і мистецькому баченні. Запропоновані результати дослідження можуть бути використані у подальших студіях сакральної монодії візантійського та слов'янського ареалу. Робота дає можливість побачити церковну музику в семантичному вимірі і використовуватися в процесі викладання низки навчальних дисциплін, зокрема музичного, філологічного та літургійно-богословського напрямку. Водночас отримані результати дослідження введуть у науковий обіг розшифровані з Ірмолоїв кін. XVI – поч. XVIII ст. та Доксастарія (1820 р.) композиції, що можуть зацікавити широке коло дослідників, виконавців і композиторів.

Практичне значення одержаних результатів передбачає використання висновків дисертації в навчальних програмах середніх та вищих закладів освіти, зокрема в процесі вивчення української музики,

музичної палеографії, лінгвістики, літургіки, богослов'я та історії Церкви. Висловлені в цій роботі міркування і підсумки, зроблені на основі музично-текстологічного аналізу, можна використовувати також у розробці посібників з історії української музики та медієвістики; у навчально-методичній практиці, зокрема включаючи їх у лекційні курси літургійного співу, що допоможуть регентам, дякам і хористам краще розуміти та інтерпретувати жанри богослужінь Цвітної Тріоді. Відтак у процесі їх церковно-музичної практики буде простіше зброзуміти стильові особливості сакрального монодії.

Особистий внесок здобувача: Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача – одноосібні. Щодо використаних автором джерел у роботі містяться відповідні посилання.

Апробація результатів роботи. Основні положення дисертації обговорено на засіданнях кафедри музикознавства та хорового мистецтва, факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2016 - 2020 рр.), а також висвітлено в доповідях на науково-практичних конференціях: Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий Універсум молодих» ЛНМА ім. М. Лисенка (2017, 2018, 2019, 2020 рр.); VI Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» ДДПУ ім. І. Франка (2017); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» РДГУ (2017); XX Міжнародна-науково-практична конференція для студентів і молодих науковців «Культура діалогу та діалог культур: релігійні чинники в умовах пошуку порозуміння» УКУ Інститут релігії та суспільства (2018); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» КІМ ім. Р. М.

Глієра (2019); Всеукраїнський конкурс наукових робіт з музичного мистецтва серед аспірантів та здобувачів, присвячений 165-річчю ЛНМА ім. М. Лисенка. ЛНМА ім. М. Лисенка (2018 р.)

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження відображено в 15 одноосібних публікаціях, з них 5 статей надруковано в наукових фахових виданнях, визначених переліком ДАК МОН України; 3 статті, які додатково відображають результати дослідження та 7 публікацій у вигляді тез доповідей, виголошених на наукових конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи зумовлена науковою логікою дослідження, його метою і поставленими завданнями. Дисертація загальним обсягом 251 сторінки (з них 213 сторінки основного тексту) складається з анотацій двома мовами, списку опублікованих праць автора, вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (229 позицій, серед них – 21 іноземна література), та 10 додатків загальним обсягом 38 сторінок.

РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВІ І ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ГИМНОГРАФІЇ ТА САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ.

1.1. Жанри і форми візантійської гимнографії та сакральної монодії у літургійній практиці Української Церкви.

Гимнографічні жанри з їх співаним компонентом (музично-співні форми) представляють велику духовно-мистецьку спадщину сакральних піснеспівів у щоденній літургійній практиці української церкви візантійського обряду. Гимнографічні жанри написані високою літургійною поезією, в яких закладена метамова богословського змісту, що утворилася на основі античних здобутків: філософії, музики, поетики і риторики, християнської теології та гомілетики. На цій основі сформувалася ціла ієрархія християнського богослужіння, до структури якої входить низка жанрів. Поступово ці жанри накопичувалися та шліфувалися, що впливало на форми і зміст всієї гимнографії і духовної музики, яка є невід'ємною частиною богослужіння української Церкви. Гимнографічна творчість сягає свого коріння від еллінської та гебрайської культури від якої утворилися основні засади християнської гимнографії, базовані на стилістиці і виразових засобах псалмів, що відображають прославу Господа Бога [205, с. 14-15].

Стильові особливості української сакральної монодії тісно пов'язані із жанром, який стоїть ніби на межі категорій змісту та форми твору. У комплексі використаних художніх образів і виражальних засобів дає змогу говорити про об'єктивний зміст твору. У християнській практиці церковного співу, від початку офіційного визнання християнської релігії було визнано три основні форми диференціації піснеспівів, що від IV ст. сформували основні закономірності і чинопослідовності християнського обряду. Першою і найдавнішою формою церковного співу вважається

псалмодія, пов'язана з жанром псалму. Принцип цієї форми полягає у типі речитативної мелодики (на кожен склад припадає, як правило, один звук). Така практика співу української церкви пов'язана із гебрайською співаною традицією мелодичного речитативу в якій домінує текст над музикою. Проте трапляються інші значення цього терміну, зокрема у дослідженні Євгена Герцмана «Візантійське музикознавство» поняття «псалом» і «псалмодія» він характеризує як гра пальцями на струнному інструменті, що походить від давньогрецького дієслова «псаллейн». [24, с.16].

Поруч із стриманим псалмодичним співом обрядових служб використовували розлогий мелодично-мелізматичний тип – Алилуя. Алилуйні розспіви застосовували не тільки як окремий жанр, але й як зразок мелізматичного орнаменту для багатьох піснеспівів. Така практика псалмодичного і алилуйного виконання збереглася дотепер і часто використовується в богослужіннях як окремий жанр.

Третьою, найвищою формою співу у ранньохристиянські часи була гимнодія. Для цієї форми характерне часткове розспівування складів поетичного тексту, які походили від жанру гимну (прославних піснеспівів на честь певного святого чи певної події). У богослужбовій практиці гимнічно розспівується більшість сакральних піснеспівів, незмінних частин Вечірні, Утрені, Літургії тощо. Відомо, що гимни, як і псалми, походячи з античної Греції, вкорінилися в музичній культурі Сходу. Петро Крип'якевич у ранньохристиянській гимнографії зауважив вкорінені жанрові стилі із сирійської поезії та виділив такі форми гимну:

- Мімре, або мемре – рівні семискладові вірші. Це свого роду дидактичні пісні, що поєднали гимн, молитву та гомілії, головне завдання, яких було звернення до народу.
- Мадроше – багатострофні гимни, поділені на різні види з різними назвами, здебільшого ефимніями.

- Сугніта – алфавітний акровірш, в основі якого лежить поетичний діалог.
- Земірото – гимн, схожий на псалми.
- Баута – відображає вірші-молитви.
- Уніото – гимн у стилі грецьких антифонів.
- Коле – закінчення попереднього псалмового вірша гимну [158, с.71].

Серед наукових кіл все більше зростає зацікавлення до гимнографічних жанрів та їх форм у міжнародних та українських студіях. Важливим посібником для сучасної літургіки є праця професора Михайла Скабаллановича, у якій дослідник описав структуру та зміст гимнографічних жанрів [163]. Сучасний львівський дослідник Юрій Ясіновський у праці «Візантійська гимнографія» [205] описує кодикологічні та палеогеографічні аспекти церковної гимнографії з рецепції сакральної монодії ранньомодерного часу. Ця праця сьогодні є дуже цінним надбанням для сучасної науки, оскільки в ній детально розкрито мистецьке значення нотолінійних збірників – Ірмологіонів, розкриває широкий ракурс до студіювання давніх піснеспівів. Велике напрацювання з практичної сторони церковної гимнографії зробила Наталія Сиротинська, яка у книзі «Перло многоцінне» [158] на прикладі богородичної тематики показала приховані прийоми середньовічної поетики у гимнографічних текстах. Дослідниця розкриває структурну організацію співаних творів, визначивши їх метричну будову окремих строф та показує художній ефект поетичних засобів: гри слів, симетрії побудов, алітерації, однакового початку строф та ін. Гимнографію Київської Русі XI – XIII ст. структурну основу мінейного циклу дослідив сучасний дослідник Є. Джиджора [34]. Науковець визначив закономірність зв’язку літературно-художніх елементів із структурою гимнографічних жанрів.

Жанрова система церковної гимнографії підпорядкована добовому, тижневому, річному літургійному ритмі та залежить від праздничного чи буденного богослужінь. Кожний піснеспів займав особливе значення і місце у богослужінні. В процесі розвитку, ці жанри виокремили богослужбовий порядок, що сформував півчу драматургію православної церкви. Найголовніші жанри церковної гимнографії: тропар, стихира, сідальний, кондак, ікос, світильний, канон, акафіст. Ці жанри умовно діляться на дві групи: мікро і макро. До мікро відносяться стихира, тропар, сідален, кондак, світильний як самостійні піснеспіви, а до макро — канон та акафіст, оскільки вони є циклічною формою.

Критерії термінології гимнографічних жанрів у богослужбовій практиці мають у своїй структурі певні значення за якими їх слід розрізняти:

- терміни, що характеризують *форму* піснеспівів;
- терміни, що визначають *місце* піснеспівів у богослужінні;
- терміни, що передають *зміст* піснеспівів.

За такою характеристикою поняття *жанр* визначає дослідник Дмитро Ліхачов стосовно давньоруських жанрів і акцентує їх найперше розрізняти за місцем у богослужінні, а тоді вже за формою і змістом. Власне назва жанрів вказує на певну дію у літургії, наприклад назва піснеспіву «сідальні» у буквальному значенні означає сидіти, тобто під час виконання цього жанру дозволяється сідати. Під час виконання жанру «катавасія», що з грецької означає «сходження», співаки сходяться на середину церкви і виконують твір. Таким чином більшість назв гимнографічних жанрів пов’язана від місця виконання у богослужінні, та його форми і змісту. Тепер детально розглянемо кожний жанр окремо.

Найдавнішим жанром церковної гимнографії можна вважати «тропар», оскільки він сформувався ще у ранньовізантійській гимнографії як один із різновидів святкових піснеспівів. Головна суть тропаря полягає

у тому, що у ньому коротко, але об'ємно викладено основний зміст свята. У річному колі богослужінь жанр тропар вживається найчастіше, його тематика лаконічно висловлювлює найголовніші чесноти та діяння якогось святого або детально описує фактичну подію свята. В історичному контексті тропар служив приспівом до вірша псалмів. При антифонному співі до кожного вірша псалма додавався тропар, оскільки він часто повторювався та був невеликим за обсягом. Наприклад, тропар Пасхи: *«Христос воскрес із мертвих, смертю смерть подолав і тим, що в гробах, життя дарував»*. Якщо тропар був великий за обсягом, то робили певне скорочення: цілий тропар співали на початку і в кінці псалма, а в середині — повторювали тільки його початок *«Христос воскрес із мертвих»*.

Жанр «стихира» є однією із найбільших складових богослужбової практики, представлена у таких видах: стихири на Господи воззвах; стихири на стиховні; стихири на хваліте і литійні стихири. Назва стихир залежить від псалма на який вони покладені і місця в якому вони виконуються на богослужінні. Особливою характеристикою стихир є виконання їх разом із стихами якогось псалма або наславника. Стихири на Господи воззвах, представляють ряд святкових піснеспівів, які передають біблійні події або пам'ятні дні якогось святого. Зміст цих стихир у богослужінні розташовується за порядком розвитку подій. Кожна наступна стихира продовжує розкривати зміст певної події. Стихира на Слава і Нині є кульмінаційною на вечірньому богослужінні і тому вона висвітлює найяскравіший епізод празника. Стихири на Господи воззвах по 50 псалму і на хвалітех завжди мають одні і ті ж приспіви, незмінні, а стихири на стиховні як Вечірні, так і Утрені змінюють свій приспів у залежності від змісту. Стихири на литії не мають своїх приналежних приспівів.

Жанр «іпакой» за своєю формою подібний до тропаря, проте у літургійній практиці за місцем виконання – це іпакої, функція, якого

полягає слухати. У давнину іпакой виконувалися у поєднанні людей із солістом, тобто вокаліст співав, а народ слухав і повторював. Сьогодні іпакої мають лише деякі служби, а саме: 8 недільних служб на кожен голос та служби деяких найбільших свят: Різдва Христового, Богоявлення, Вознесіння Господнього, Успіння Божої Матері тощо.

Наступний гимнографічний жанр – «світилен», або ще інша його назва «ексапостиларій». Жанр є одним з віршів 42 псалма, співається на утрені після канону. Світилен єдиний гимнографічний текст, що не належить до гласової системи.

Велику і складну літературну протяжність має жанр кондак, який з'явився ще у Візантії в VI столітті. Його виникнення пов'язане з ім'ям преподобного Романа Сладкопівця. За своєю формою кондак складається з вступної короткої строфи «проімій» та «кантори» – строфа, яка завершує жанр одними і тими ж словами, так званим рефреном. Повний кондак зараз співається тільки у службі відспівування священика, проте в основному кондаки скоротилися до одного ікоса.

Хвалебно-подячний спів у церковні гимнографії має жанр «акафіст». У давнину акафіст був тільки один присвячений величанню Божої Матері, пізніше з'явилися ряд інших акафістів. Структура акафіста має схожу побудову до кондака, проте строфи кондака є рівної довжини. Будова акафіста складається із ікосів, які налічують 12 стоф та кондаків, які теж налічують 12 строф. Ікоси завершуються хайретизмом (метрико-мелодичні поспівки, що змістовно поєднуються (в акафісті до Богородиці – «Радуйся»), а кондаки – алилуя. Хайретизми розташовані за вступною частиною ікоса і складають основний обсяг тексту. У кожному ікосі є 12 хайретизмів, які об'єднані попарно ізосилабізмом і тотожністю метричного малюнка.

Якщо кондак був найпопулярнішим жанром у Константинополі, починаючи з VI ст., то канон – у Палестині з VII ст. Жанр «канон»

виконується у богослужіннях: утрені, повечір'ї, а також може звучати на полуношниці. Тематика канону переплітається із біблійними піснями та подією свята чи життя святого, на честь якого написаний канон. Кожна пісня канону включає у собі тропарі, перший з них називається ірмос, що з грецької означає «зв'язок» і задає мелодію (зразок) для тропарів. Структура повного канону складається із 10 пісень, з яких дві останні пісні об'єднуються в одну – виходить 9 пісень канону: 1-а і 2-га пісні Мойсея; 3-тя – пророцтво Анни, матері пророка Самуїла; 4-а – пророка Авакума; 5-а – пророка Ісаї; 6-а – з книги пророка Йони; 7-а та 8-а пісні взяті з книги пророка Даниїла; 9-а і 10-а – обидві взяті з Євангелія від Луки. Як правило, 2-га пісня канону пропускається. У своєму вигляді канон буває повним і неповним. У неповному каноні тропарі написані не для всіх пісень, а тільки для деяких, тому і назва його залежить від кількості пісень. Наприклад, у книзі написано: «Пісня 9-та» і більше немає, отже, його назва «однопіснець», або лише три пісні канону, які часто трапляються у Тріодях називається «Трипіснець».

У добу хрещення Київської Русі (Х ст.) з Візантії запозичили богослужбові обряди, традиції, мистецькі форми, жанри тощо. Згодом було здійснено переклади богослужбових текстів з грецької на слов'янську мову. Для перекладачів головне завдання було відтворити богословський зміст, поетичні і метричні форми гимнографії, лексичну точність із збереженням порядку слів грецьких оригіналів. Оскільки грецький оригінал піснеспівів був наповнений різними семантичними і фразеологічними кальками [205, с. 10], виникає літургійно-літературна мова – «церковнослов'янська». Першими перекладачами були солунські брати Кирило-Костянтин і Методій та їх послідовники-учні, які через безлінійну нотацію (кулизм'яну) зуміли передати основний зміст церковної гимнографії. [205, с. 29.]. При адаптуванні богослужбових текстів вони дотримувалися двох основних законів візантійської церковної

гимнографії: ізосилабізм та ізотонізм. Перший закон відтворює і наслідує строфи, які мають однакове число складів, а другий впорядковує речення або ко́лони у строфи з ритмічними наголосами однакової кількості. На цих двох законах будується майже вся архітектоніка візантійської гимнографії. Через чітку структуру перекладання творів порушувалися норми слов'янської мови, що призводило до нечіткості передання змісту. Поряд із перекладами церковно-гимнографічної творчості, слов'яни створювали свої оригінальні гимни, здебільшого грецькою мовою, [205, с. 29.] що призвело до виникнення різних слов'янських напівів: київський, болгарський, російський тощо.

Багаторічна літургійна практика візантійського богослужбового співу створила велику чисельність жанрів та різні співані форми, які виникла потреба впорядкувати. Виникають нові типи літургійних книг, укладені за жанрами та службами. За жанровими ознаками виникли збірики: Ірмологіон, Стихирар та Кондакар, а за літургійними – Октоїх, Мінея, Служебник, Требник, Молитвослов, Тріодь Посна і Цвітна. Згодом із виникненням калофонного стилю XII-XIII ст. виникають нові літургійні книги: Псалтихія; Пападик та Аколуїтик. [205, с. 46]

Велику роль у розвитку гимнографічних жанрів відіграло впорядкування церковного календаря, від якого залежало формування репертуару. На першому Вселенському соборі (325) було прийнято новий календар та узгоджено два часові виміри: місячний та юліанський. Місячний календар визначив празник Пасхи, формуючи пасхальний цикл Тріоді Посної і Цвітної, а юліанський – утверджував церковні празники за місяцями та пам'ятні дні цілого року. Формування гимнографічного репертуару тривало впродовж IV – XI ст. за нікейською реформою поділу календаря. Таким чином було створено низку гимнографічних жанрів, форм і богослужінь, що заповнили великі і малі церковні празники, визначні подій та служби на щодень, які регулювалися церковним

Уставом. Згодом богослужбові приписи кодифікуються та укладаються у книги під назвою «Типікон». Найпоширенішими типіконами були Студійський та Єрусалимський. В історичному контексті ці типікони зазнали деяких змін, що відобразилося на гимнографічному репертуарі, редагуванні літургійних книг та інспівуванні слов'янських перекладів. [205, с. 20]

Композиційна структура жанрів сакральної монодії залежать від мелодичного стилю, у якому написані піснеспіви. Це маються на увазі різні напіви і типи одного і того ж жанру та способи їх викладення: силабічно чи мелізматично. Існує три основні типи викладу сакральної монодії. Вони пов'язані із чотирма головними книгами візантійської музики: Ірмологіон, Стихирар, Кондакар та Пападик. Кондакарний збірник за мелодичним стилем подібний до книги Пападик. Ірмолойний тип мелодичного стилю ділиться на короткий (швидкий), повільний та калофонний. Вони охоплюють ірмоси і тропарі канонів, також включають короткі мелодії для сідальних, антифонів, кондаків, величань, світильних та псалмових стихів. До стихирарного типу відносяться самогласні стихири і наславники. Піснеспіви написані у давньому повільному типі розспівування (кін. XII – XV – сер. XVII ст.); новому повільному (кін. XVII ст.) та новому швидкому стилі (XVIII ст.). Мелодії із книги Пападикі використовуються для піснеспівів Трисвятого, Алилуя, Херувимської та причасних.

Сакральні піснеспіви у вокальній практиці від початку формування християнського обряду виконувалася виключно одноголосно. Разом з тим існував гуртовий спосіб співу, який називався «з ісоном». Такий тип виконання піснеспіву передбачав фігуральний фон збагачення мелодії, який утримувався на основному тоні, проте подекуди звук ісону мінявся з поєднанням вільної мелодичної конфігурації, не суперечивши основному виконавському принципу на витриманій опорі, що безперервно звучав

[25]. У рукописних збірниках принцип виконання піснеспіву з ісоном не занотовувався, а лише існував у півчій практиці.

На межі XII – XIII ст. поступово втрачається увага до простого виконання візантійської музики, а утверджується мелізматичний розспів, у якому створено низку піснеспівів, які вирізнялися музичним, ритмічним, звуковисотним розмаїттям та увиразнювали темп і характер звучання. Такі складові уклали основу «калофонного» співу (з гр. «прекраснозвучний»). У калофоннім співі музика переважає над текстом, відповідно піснеспіви складалися із довгих розспівів і постійних повторень одних і тих самих слів та фраз. Основна характеристика стилю калофонного співу складає:

- розлогий мелос – музичні фрази насичені мелізматикою та мають різні варіанти розвитку визначених складів тексту;
- повторення певних слів та фраз. Найчастіше повторюються фрази, які несуть головний зміст тексту, подекуди трапляються вставки із іншого тексту;
- інтонаційні формули, які утримують чи продовжують музичний час. Короткі або розлогі музичні звороти трапляються здебільшого на початку, у середині та у кінці піснеспівів. Їх ще називають «кратіми». Основна функція мелодичних поспівок – сконцентрувати увагу на смислі тексту.

Таким чином, церковний спів із самого початку заснування християнського обряду із властивими трьома формами співу був важливою складовою богослужіння, якому притаманні особливі естетично-музичні закони і принципи. Через жанрову систему та форми співу церковної гимнографії розкривається головний зміст християнської віри, яка тисячоліттями формувалася та закарбувалася у національній ментальності українського народу. Розвиток давніх піснеспівів на теренах України став сприятливим ґрунтом в умовах подальшого створення духовних шедеврів.

1.2. Структура і богословський зміст богослужінь циклу Цвітної Тріоді у візантійському обряді.

Богослужбова практика Української церкви візантійського обряду створена за певними законами, які у своїй структурі одночасно поєднують між собою добове, тижневе та річне коло богослужінь. Літургійний ритм церковного року складається із Господських і Богородичних свят, а також пам'ятних днів на честь святих. Цикл річних богослужінь визначають рухомі і нерухомі свята, а їх жанри укладені у спеціальні книги: Мінея, Октоїх, Тріодь тощо.

Серед слов'яно-руських літургійних книг візантійського обряду важливе місце займає Тріодь, яка містить великий жанровий репертуар перемінних частин богослужінь всіх рухомих свят літургійного року. [205, с. 71.] За своєю структурою Тріодь є багатожанровим збірником, у якому зібрано різноманітні піснеспіви з Мінеї чи Октоїху, проте головна відмінність її серед інших книг богослужбового вжитку полягає в тому, що вона здебільшого складається із канонів, які в основному є неповними, а також гимни однієї служби Тріоді розспівуються на різні гласи, що відрізняється від Октоїха, у якому піснеспіви одного тижня створені в одному гласі.

Рухомі свята літургійного року Української церкви візантійського обряду визначає празник Пасха, святкування, якого відбувається у першу неділю після повного місяця і після дня весняного рівнодення. Відповідно до цього, щороку відзначання Пасхи «рухається», тобто припадає на різні дати (за григоріанським календарем від 22 березня до 25 квітня, а за юліанським від 4 квітня до 5 травня). Залежно від дати Пасхи змінюються і дати початку Великого Посту, а також найбільші свята Цвітної Тріоді.

Служби рухомих свят літургійного року укладаються у два збірники: Посна Тріодь, що включає три підготовчі неділі перед Великим постом і

сам Великий Піст без Страсного тижня та Цвітна Тріодь — від Страсного тижня до неділі Всіх святих. В історичному контексті формування богослужінь, спершу виникла Посна Тріодь, яку на початку IX ст. відредагували Йосип і Теодор Студити, а у кінці IX ст. виникає Цвітна Тріодь. Згодом ці дві редакції неодноразово змінювалися, редагувалися і доповнювалися різними піснеспівами — як у Візантії, так і у слов'ян.

У грецьких і слов'янських рукописах спостерігаємо два поділи Тріоді: Посна, що завершується службою утрені в п'ятницю шостого (цвітного) тижня Великого посту, а Цвітна (Пентикостаріон) починалася з вечірні напередодні Лазаревої суботи. Такий поділ Тріоді у візантійській і слов'янській практиці був досить розповсюджений і застосовується дотепер [205, с. 69]. Проте у Росії такий поділ Тріоді зберігся до середини XVII ст., оскільки у ході реформи патріарха Никона (1605 – 1681 рр.) було внесено деякі зміни до збірника, а саме у Посну Тріодь було включено Страсну седмицю з Великою Суботою, а Цвітна Тріодь відповідно починалася з Неділі Пасхи і тривала до Неділі Всіх святих українського народу. В українських церквах це нововведення не застосовується, за винятком УПЦ МП.

Назва збірника «Тріодь» (Τριώδιο — трипіснець) походить із жанру «канон», який в основному складається із трьох пісень, проте у книзі, крім трипісніця канону, є ще чотирипіснець і повний. Канон із трьох пісень виконується у будні, а у неділі — повний [131, с. 26]. Також збірник наповнений іншими жанрами: сідальні, стихири самогласні і подобні, ікоси, світильні, кондаки і тропарі та читання паремій. Тріодь Посна отримала свою назву від тогочасного Великого Посту, а Цвітна Тріодь називається *Цвітною,* оскільки, початок її виконання збігається з початком весни, коли все цвіте, розквітає, що слугує символом духовної краси. Зазвичай період Цвітна Тріодь припадає у місяці квітні, який носить свою назву ще з XVI ст. В ужитку були інші назви місяця квітня, а саме:

цвітень, апріль, лукавець. Тому назва Цвітна Тріодь походить від тогочасного місяця цвітня, який вживався у народі. Наталія Сиротинська зауважила у гимнографічному репертуарі, що образ «цвіту» є одним із улюблених образів та «уособлює символіку краси, чистоти, а також плодів доброчесності» (158, с. 88). Тому не випадково Цвітну Тріодь назвали *Цвітною*, оскільки це слово найповніше передає зміст гимнографічних піснеспівів. В українських перекладах вживають термінологію «Квітна Тріодь», або «Вербна Тріодь», зміст яких означає "*цвіт квіту"*. Квіти і пальмові гілки стелили перед Ісусом, коли Він ішов у Єрусалим. Така традиція принесення квітів і верби у храми на празник Цвітної Неділі збереглась до сьогодні. В ірмолойній практиці найчастіше трапляється назва свята Неділі Цвітної — В'їхання Господнє у Єрусалим. Також у деяких перекладах можна побачити термінологію «Кольорова Тріодь», проте, на нашу думку, це невдалий переклад.

Серед досліджень Тріоді, зустрічаємо здебільшого два типи її вивчення. З одного боку, збірник науковці вивчають як гимнографічну пам'ятку слов'яно-руських літургійних книг візантійського обряду, а з іншого — літургійно-богословський зміст. На класифікацію першого виду вивчення Тріоді звернули увагу Іван Карабінов [74], Лідія Славена [166], Майя Моміна [131], тощо. Дослідники детально вивчали піснеспіви Тріоді в історичному контексті та загальну побудову етапів розвитку. І. Карабінов запропонував розглядати грецькі та слов'янські Тріоді за п'ятьма типами:

- Грецькі Тріоді — містять жанри, сформовані Теодором Студитом та Йосифом Климентом: трипіснці, подобні стихири та сідальні;
- Тріоді, які в основному збереглись у скороченому виді;
- Тріоді, самогласні стихири, які знаходяться після трипіснців;
- Грецькі і слов'янські Тріоді, що сформувалися під впливом Єрусалимського уставу;

- Українські та російські друковані Тріоді за часів патріарха Никона XIII — XIV ст. [205, 71]

Згодом за рівнем складності структури служб Лідія Славена запропонувала розрізняти таку класифікацію типів Тріоді:

- Тріоді, які мають спрощену структуру служб;
- Тріоді зі стихирами утрені на стиховні та пареміями;
- Тріоді, структура, яких складніша за змістом та містить додатки;
- Тріоді, які мають величання та малі синаксари. [205, 75]

Принцип класифікації Тріоді за найстабільнішими жанрами (повні канони і трипісні) запропонувала розрізняти Майя Моміна. Дослідниця визначає загальну характеристику Тріоді, зміст і уклад жанрів, яких подібний до структурної побудови служебних міней. [205, 72]

Контекст літургійно-богословського змісту Тріоді вивчали літургісти і богослови, які у своїх дослідженнях приділяли увагу історії виникнення свят та їх значення. Одним із перших науковців можна назвати Михайло Скабаллановича, який всесторонньо розкрив не тільки богословське значення свят, їх історію та устав богослужінь у Толковому Типіконі [163], але й окремо написав статтю, присвячену всім християнським великим празникам цілого року. [164]. Два томи про церковні торжества днів великих празників на православному Сході написав Олексій Дмитрієвський [36]. Науковець висловив свої спостереження, нариси, замітки та враження щодо літургійного дійства празничних днів.

Структура повної Тріоді складається із чотирьох підготовчих неділь, що є перед Великим постом:

- Неділя митаря і фарисея;
- Неділя про блудного сина;
- Неділя м’ясопусна;
- Неділя сиропусна.

Після того починається Великий піст, або ще інша назва його Чотиридесятниця, містить такі неділі:

- Перша неділя Великого посту;
- Друга неділя Великого посту;
- Третя неділя Великого посту — Хрестопоклонна;
- Четверта неділя Великого посту;
- П’ята неділя Великого посту;
- Шоста неділя Великого посту — Цвітна (Квітна) або Вербана неділя.

З понеділка починається Страсний тиждень, кожний день якого називається Великим. Після того є неділя Воскресіння Христового. У богослужбовому вжитку цей празник називають Пасха або Великдень. З понеділка після Пасхи починається Світла седмиця, кожний день її зветься Світлим. Всі наступні неділі після Воскресіння Христового згадують події, що розкривають та доповнюють головну думку празника. Структура їх складається із таких пам’ятних днів:

- Друга неділя після Пасхи — Томина;
- Третя неділя після Пасхи — жінок Мироносиць;
- Четверта неділя після Пасхи — про Розслабленого;
- П’ята неділя після Пасхи — про Самарянку;
- Шоста неділя після Пасхи про Сліпонародженого;
- Четвер на сороковий день після Пасхи — Вознесіння ГНІХ ;
- Сьома неділя після Пасхи — святих Отців Нікейського Собору;
- Празник П’ятидесятниця або Зіслання Святого Духа святкується на п’ятдесятий день після Пасхи;
- Друга неділя після Зіслання Святого Духа — Всіх святих українського народу.

Найголовніші празники Цвітної Тріоді представляють: Цвітна Неділя, Воскресіння Христове, Вознесіння Господнє та Зіслання Святого Духа на апостолів або П’ятидесятниця. Дні, що є від Цвітної Неділі до

П’ятидесятниці серед основних свят Цвітної Тріоді, можна назвати днями передпразництва або попраздництва, оскільки змінні частини богослужінь мають спеціальні тексти, які виконуються перед, у день свята та після нього, що тісно пов’язані із празниками. Тому за такими характеристиками богослужінь, весь цикл Цвітної Тріоді поділяється на чотири групи:

1. Страсний тиждень — передвеликодній період до Воскресіння;
2. Світлий тиждень — від неділі апостола Фоми до віддання Пасхи;
3. Період від віддання Пасхи до Вознесіння Господнього;
4. Від празника Вознесіння Господнього до Неділі Всіх Святих.

У циклі Цвітної Тріоді служаться спеціальні служби, до складу яких входять твори відомих візантійських гимнографів і богословів, зокрема св. Іоана Дамаскіна, якому належать канон і стихири Пасхи, Теодора Студита та Теодора Начертаного. Проте зміст Цвітної Тріоді неодноразово редагувався та поповнювався аж до XIV століття. Одна із найперших пам’яток, у якій згадується чотири головні празники Цвітної Тріоді, є праця М. Скабаллановича «Толковий типікон» [63]. У період апостольської доби (І ст. н. е.) в християнському церковному році почали формуватися основи добового богослужіння. Апостоли вже у І столітті після воскресіння Ісуса Христа святкували свято Пасхи у неділю. Спочатку християни почали святкувати Пасху постом у спогад про Христову смерть — Посний Великдень, який тривав аж до ІІІ ст. Празник Пасхи почав виступати в якості самостійного свята Воскресіння Христового під виглядом урочистого залишення великоднього посту з ІІІ ст. У IV — V ст. вперше згадується про передостанню суботу, в яку пам’ятають воскресіння Лазаря, та останню неділю перед Великоднем — Вхід Господа в Єрусалим. Ці дні вже зараховувалися до Великого тижня в Єрусалимській Церкві. Перші три дні страсної седмиці в Єрусалимській Церкві в IV — V столітті відзначалися особливими урочистими службами,

які тривали дев'ять годин. У IV — V столітті майже остаточно вирішилося питання про час відзначення Пасхи. Вперше святкування Великодня продовжилося з одного дня до цілої седмиці. Найбільш урочисті служби в Єрусалимській Церкві були в перші три дні Пасхи та у восьму — Фомину (Томину) неділю. У IV — V столітті вперше згадується про вшанування свята Вознесіння Господнього, яке ще називали «сороковий день після Пасхи». У середу ввечері було бдіння, а у четвер літургія. Празник П'ятидесятниця у IV — V столітті вважався святом тільки в честь Святого Духа. У Єрусалимській Церкві П'ятидесятниця мала особливі богослужіння: утренню та літургію. Після відпусту літургії народ, співаючи, ішов на гору Сіон до храму Зішестя Святого Духа і там читали уривок із Діянь про цю подію.

Тексти богослужінь головних празників Цвітної Тріоді висвітлюють євангельські події, приурочені цим святам, та у гимнографічних жанрах передають їх зміст. У піснеспівах Цвітної Неділі зображено торжественний в'їзд Ісуса Христа в Єрусалим. Після воскресіння Ісусом Лазаря, який чотири дні пролежав у гробі, увесь Ізраїльський народ голосив славу Всевишньому Богу і вітав Його галузками.

Пасхальні богослужіння у своєму роді мають особливі служби, структури, яких відрізняються від інших, тому їх детальніше опишемо. Ще з апостольських часів, великодні богослужіння прийнято було служити вночі, починаючи із полуношниці (надгробного), яке відносять до страсної седмиці і здійснюють десь за годину до початку Пасхальної Утрені. Після Утрені служиться Воскресна літургія, антифони та тропарі якої виконують впродовж цілого року кожної неділі. На Великодній Утрені і протягом усієї Світлої седмиці немає шестопсалмія. Поліелей, величання, велике славослов'я та Євангеліє не співається, за винятком, якщо Пасха святкується разом із Благовіщенням або храмовим празником чи днем пам'яті святого великомученика Георгія Побідоносця. Усі богослужіння

Пасхи та Світлої седмиці не служаться за звичайним порядком. Замість псалмів, які виконуються на пасхальних богослужіннях, співають особливі стихири, що прославляють Христове Воскресіння, тільки як виняток зберігаються псалми на Господи воззвах і на хвалітех.

Богослужіння Пасхи і всієї Світлої седмиці служиться при відкритих Царських Воротах. Ця символіка означає, що Ісус Христос, воскресши, відкрив усім вхід до Царства Божого. Також усі священнослужителі здійснюють богослужіння у світлому вбранні, що засвідчує радість у Божому Царстві.

Пасхальні богослужбові мотиви починаються вже з вечірні Великої Суботи, проте у всій своїй урочисто-молитовній красі розкриваються у Пасхальній Утрені. Це богослужіння не має звичних псалмів та Євангелія, і тому провідну роль утрені виконує канон. Початок Пасхальної Утрені здійснюється великим, урочистим, хресним ходом навколо храму. Ця хресна хода символізує євангельську подію про жінок-мироносиць, які рано-вранці йшли до гробу, де був похований Ісус, проте Його там не знайшли, а побачили Ангела, що звістив їм радісну новину: «Христос, якого ви шукаєте, воскрес». Під час хресної ходи священнослужителі із вірними співають стихиру «Воскресіння Твоє, Христе Спасе» — тричі. По закінченні трьох разового обходу навколо церкви духовенство зупиняється при зачинених дверях храму і співають на перемін з хором тропар «Христос Воскрес». Після того священнослужителі співають стихи із 67 псалма, а хор після кожного стиха — тропар «Христос воскрес». При співі тропаря, відкриваються церковні двері і хресна процесія входить до храму. Відтак продовжується пасхальний канон, особливості якого полягають у тому, що він весь проспівується, не тільки ірмоси і катавасія, але і всі тропарі та інші жанри канону. Пасхальний канон, як і всі канони, складається із дев’яти пісень, з яких пропускається друга. Всі пісні канону переплітаються із старозавітніми пророчими гимнами та подією свята

Пасхи. Кожна пісня Пасхального канону складається з ірмоса та двох чи трьох тропарів, за винятком дев'ятої пісні, яка має перед ірмосом заспіви. Після кожного ірмоса та тропарів є приспів *Христос Воскрес*, лише у восьмій пісні перед Троїчним тропарем є приспів *Благословім Отця.* Хоча друга пісня Пасхального канону пропускається, їх число не змінюється. Друга пісня вийшла з ужитку не тільки у Пасхальному каноні, але і у всіх канонах. Її Старозавітній прототип взятий із пісні пророка Мойсея, яка має покаянний характер, і тому до святкової утрені не входить. У кінці кожної пісні є катавасія, яка повторює ірмос.

Схема Пасхального канону складається із трьох частин: передмова, головна частина та висновок. Найменша із зазначених частин є перша: вона представлена однією піснею, що висвітлює загальні відомості про празник Воскресіння. Друга частина найбільша, охоплює основний матеріал канону: з третьої по восьму пісню. Заключна частина обіймає одну дев'яту пісню канону, яка призначена для прославлення Богоматері. У кінці Пасхальної Утрені співаються стихири Пасхи. Вони складаються із п'яти тропарів (стихир) та мають величне заключне місце утрені. Кожна із перших чотирьох стихир має стих із 67 псалма, а остання — наславник. Стихири Пасхи завершуються триразовим співом тропаря «Христос Воскрес».

Гимнографічні жанри служб свята Вознесіння Господнього розкривають сутність вічного життя, який відкрив Ісус. У сороковий день після Пасхи, Христос возносився на небо і прощався з апостолами. Тому в богослужбових текстах празника Вознесіння ГНІХ (Господа нашого Ісуса Христа) висвітлюється одночасно радісний і прославний настрій, оскільки учні Христові мали ще нагоду перебувати разом з Ісусом ще сорок днів після Воскресіння і сумний настрій як відчай, коли прощалися з ним.

Празник П'ятидесятниці є заключним у періоді Цвітної Тріоді. Ним розпочинається цикл річного кола богослужінь, від якого лічать неділі

після Зіслання Святого Духа. У богослужбових текстах свята П'ятидесятниці висвітлюється одна із головних подій Христової євангелізації — Зіслання Святого Духа на апостолів, які щороку святкували торжественний празник П'ятидесятниці і заповідали згадувати його всім християнам (І Кор. 16,8; Діян. 20,16).

Воскресні дні після Пасхи приурочені особливим спогадам, в яких розкривається торжественна сила і слава Господа Ісуса Христа. У неділю після Пасхи — «Томина неділя» або інша назва «Антипасха» — згадується явлення Господа учням та невірство Томи. До цього дня Тома не вірив у воскресіння Христа, тому для Томи Пасха настала лише у цю неділю, коли Він побачив Ісуса. В уставі неділя Антипасхи називається також «Новою», оскільки Господь цього дня обновляє радість Воскресіння, переконуючи Тому в дійсності даної події. У богослужбових текстах празника невірство Томи називають Щасливим, тому що через образ Томи багато людей, які сумнівалися у Воскресіння Христа — повірили. Друга неділя після Пасхи називається «Жінок Мироносиць». В цю неділю згадуються всі особи, що були свідками погребення і Воскресіння Господа Ісуса Христа, а саме святий Йосиф Ариматейський та жінки мироносиці. Ці жінки співстраждали з Ісусом, що йшов на Голгофу, були при Христовому погребенні і в перший день рано- вранці прийшли до гробу намастити тіло Господа миром, виявивши цим ділом свою любов до Господа. У нагороду за це, жінки перші отримали від Господа звістку, почувши від ангела про Воскресіння Ісуса, а згодом побачили Його Воскреслим. У третю неділю після Пасхи згадується євангельська подія про зцілення Господом розслабленого чоловіка, який був 38 років паралізованим. Ісус Христос оздоровив цього чоловіка сказавши до нього: «Встань і більше не гріши».

У середу четвертої седмиці по Пасці святкується Переполовення П'ятидесятниці, що з'єднує між собою два великих празники — Пасху і П'ятидесятницю. У цей день згадується, як Господь у переполовення

юдейського свята Кущів навчав у Єрусалимському храмі. Тексти піснеспівів прославляють Воскресіння Христове і пригадують про наближення празника П'ятидесятниці. У четверту неділю після Пасхи згадується розмова Господа з самарянкою. У богослужбових текстах висвітлено переродження душі людей через Господнє благодатне Слово, навертаючи їх на правильну дорогу. П'ята неділя після Пасхи присвячується євангельській події — зцілення Ісусом сліпого чоловіка від народження.

Щоденна практика богослужінь літургійного року змусила утвердити спеціальні збірники — Тріодь, у яких вміщено піснеспіви рухомих свят. Цикл Цвітної Тріоді в історичному контексті пройшов тривалий етап не лише формування, редагування й доповнення структури та жанрів богослужінь, але і їх богословського осмислення.

1. 3. Форми застосування музично-риторичних моделей у сакральній монодії.

У ранньомодерну добу, музика усвідомлювалась і трактувалась як мова комунікації з приналежними її засобами виразності та висловлювання, що передавалася за допомогою риторичного мистецтва. Риторика допомагала осмислити семантичне значення піснеспівів, наділені різними образами, символами, алюзіями, фігурами і тропами.

Перш ніж говорити як риторика відобразилася у давніх піснеспівах, визначимо її значення і місце у суспільстві. Риторика – наука про красномовство, що виникла ще в Античності як мистецтво укладання промов [103, с. 74]. Риторика має широкий спектр художніх прийомів, за допомогою яких досягається виразність сенсу і посилюється переконання дії слова. «Риторика, як зазначає Е. Курціус, поділялася на п'ять частин: *inventio* (вчення про знахідки), *dispositio* (упорядкування), *elocutio* (спосіб

висловлення), *memoria* (пам'ять), *actio* (виклад)» [103, с. 80]. Четверта і п'ята частина риторики займали практичну сферу ораторських прийомів. Найбільше уваги приділяли пошуку матеріалу, який поділяли на п'ять частин 1) вступ; 2) розповідь; 3) доведення; 4) спростування тверджень протилежної сторони; 5) висновок або заключна частина. Мета такого поділу полягала у переконанні слухача у змісті промови та емоційності її викладу. Відтак кожна частина виконувала визначену функцію, зокрема, у вступі потрібно було домогтися від слухача уваги та зичливості, а у висновку скерувати його у потрібне русло. У сфері доведення і спростування антична теорія нагромадила стільки хитромудрих риторичних прийомів-фігур, за допомогою яких досягається правдиве переконання твору.

У стародавні часи найбільшого застосування ораторське мистецтво отримало у судовій справі. Завдяки грецькій освіченості і розвитку демократії за Перікла (429 до н.е.) сформувалася практика політичного і правничого красномовства [103, с. 75]. Кожен громадянин цієї епохи володів ораторським мистецтвом та вмів, щонайменше, виголосити надмогильну чи весільну промову. Вміння виголошувати промову стало необхідним у суспільному житті і було необхідною передумовою для успішної кар'єри [103, с. 75].

Повсякденне використання ораторського мистецтва упродовж століть влилось у багато різноманітних стилів. [103, с. 76] Ці стилі відображені у творах Арістотеля, який розглядав мистецтво поезії і риторику під філософським баченням, а його теорія афектів у поетиці стала найціннішим внеском у науку про ораторське мистецтво. Наприкінці першого століття існування імперії з'являється твір Квінтіліана «Institutio oratoria» (бл. 95 р.), в якому викладено головні питання риторики. У праці висвітлено основні закони формування людини, ідеалом якої вважався оратор, оскільки Всевишній обдарував людину мовою. Крім того, у трактаті Квінтіліана

риторичну субстанцію трактують найвищим гуманістичним виразником життєвого блага [103, с. 77–78].

Згодом після придушення політичної свободи у Греції ораторське мистецтво втрачає своє першопочаткове значення та призначення у судовій і політичній промові, а утверджується в школі, де застосовували риторику на кожному предметі. Грецькі ритори (II ст. до Р Хр.) приїжджали до Риму, щоб познайомитися з риторичним мистецтвом. Одним із першим та основним підручником цього часу був твір, написаний латиною, «Rhetorica ad Herennium» (бл. 85 р. до Р. Хр.) невідомого автора. Найефективніше риторика проявилася в поезії, а відтак у всіх літературних жанрах. Навіть *topoi*, які виконували допоміжну функцію у складанні промов змінили своє призначення на штампи, кліше, які можна застосовувати у будь-якій літературній формі.

Поряд з поезією риторичне мистецтво тісно поєднувалося з музикою. Як відомо, музика і риторика входили до семи вільних мистецтв (граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, музика, астрономія). В епоху пізнього Середньовіччя ці науки викладали в Університетах задля забезпечення ефективного та якісного навчання. Завдяки комплексному навчанню вільних наук, дисципліни між собою поєднувалися і доповнювали одна одну. Власне тільки ці предмети називалися «вільними», оскільки були гідні вільної людини, а такі науки як живопис, скульптура чи інші мистецтва вимагали ручної роботи [103, с. 47]. Музика в цю епоху тяжіє до «синтезу мистецтв», а особливо до алегоричного і емблематичного навчання, що тісно поєднує у собі словесну і образну логіку. Музичний сенс знаходиться в прямій залежності від слова, зображення, що підпорядковані передачі афекту. У своїй багатозначності музика зближується з символом, одночасно всіляко підкреслює його здатність передавати значення. Таким чином риторична установка, впорядковуючи відповідні рухи мелодії визначає форму твору.

Вплив риторичного мистецтва у стародавні часи був настільки потужним, що його відчувала майже кожна людина, особливо це проявилося у християнських богослужіннях, синтезуючи багато видів мистецтв. Весь фонд мистецьких літургійних творів, що звучали у церкві, укладався на фундаменті античної поезії й філософії, правд Святого Письма, трактатів і гомілій Святих Отців, що були написані за допомогою правил риторичного мистецтва та заклали основу церковної гимнографічної творчості. Ці твори були зразками глибоких богословських сентенцій, які відіграли важливу роль у культурному розвиткові слов'янських народів [158, с. 37]. Найвідоміші візантійські поети-мелодоси та мелурги, які творили шедеври церковної гимнографії були Іоан Золотоустий, Іоан Дамаскін, Єфрем Сирін, Роман Сладкопівець, Косьма Маюмський, Андрій Критський та багато ін. Головним ідейно-поетичним підґрунтям гимнографічних творів, звідки запозичувалися прямі цитати та парафрази поети-мелодоси та мелурги були Святе Письмо Старого і Нового завітів.

У нашій роботі маємо намір показати риторичні прийоми у сакральній монодії, які застосовані як у тексті так і в музиці. За допомогою цих риторичних прийомів сакральна монодія успішно досягла піднесення поетичного тексту, збільшувала виразність сенсу, посилювала емоційний вплив на слухача, викликала художню напругу — співпереживання події та посилювала переконання дії слова.

1.3.1. Специфіка риторичних фігур візантійської гимнографії.

Мова Біблії, патристики і гимнографії наділені багатством різних образотворчих засобів, що мають своїм головним предметом Божество і невидимий світ вічних духовних сутностей, що лежать за межами невидимого сприйняття. Через символи, метафори, порівняння у гимнографічних текстах легше висловити таємничість богословського

світу. В епоху Середньовіччя, людина ідентифікувала себе та світ співставляючи символічне мислення у категоріях схожості, тотожності та протиставлення, тому символ виступав фундаментальною константою традиціоналістичного мислення [34, с. 131]. На думку Бичкова «увесь видимий світ є сукупністю символів світу духовного, того, що пізнається розумом, системою його матеріальних відбитків, за допомогою, яких він і може бути пізнаним» [11, с. 340]. Відомий український філософ Григорій Сковорода символічно інтерпретує Святе Письмо, називаючи Його «символічний світ» або «фігуральний світ». Філософ вважає, що символістика Святого Письма є найвищим естетичним і релігійним проявом Його прочитання. Для того щоб пізнати Бога потрібно розуміти символи [191, с. 116].

Символічне бачення світу, слід розглядати із застосуванням екзегетичних методологій тлумачення сакрального тексту, форми, яких широко зображені у літературній творчості. Через алегоричну функцію мови, література змальовує естетичний об'єкт, наповнений різними значеннями і позначає одну річ, яка під цим же значенням демонструє іншу річ, проте не перестає позначати першу. [152, с. 116]. Символістичні принципи Святого Письма алегоричної екзегези бачимо на прикладі Ісуса Христа, якого ще іншими словами назвають: Агнець, Жертва, Сонце Правди. Провідне значення для символіко-алегоричних зв'язків, як зазначає Н. Сиротинська, мали біблійні тексти, з яких гимнографи та проповідники брали широкий спектр символів, співставляючи одночасно старо- і новозавітні образи. [158, с. 86]. Таку символіку добре видно у канонах де тематика Біблії яскраво співставляється і поєднується з подією празника чи життям святого. Першим, хто показав світові естетичну складову з розкриттям символістичного і алегоричного образу, задля поєднання не пов'язаних між собою образів та доведення логічно

недоведеного вважається Філон Александрійський (бл. 20 до Р.Х. – 40) [163, с. 16]. Він хотів представити світові Божество Господа.

В епоху Середньовіччя символічність образу бачили немов розмиті зблякли фарби, через які всі речі сприймалися у смисловому зв'язку і їх співвідношенні. За висловом італійського славіста Марчелло Гардзаніті, художня потенція продукувати множинні смисли перетворює середньовічну літературу на суцільний екзегетичний коментар до Біблії та християнської історії, головною ознакою, якої є відтворення образу як ключового символістичного матеріалу [18, с. 20].

У старозавітній та античній поезії відображена місткість, емоційна образність та влучність висловлювання, що зображали світ безмежною картиною задля особливого способу прославлення Господа [158, с. 80]. Шляхи образного та символічного поетичного вислову відображали богословське поняття – «антиномію», що означає парадоксальну суперечність між двома істинами, які в однаковій мірі є логічними, наприклад поєднання Бога з людиною, або двох світів: неба та землі. Тому такі богословські принципи вимагали до створення поетичних засобів, які художньо відобразилися у гимнографії та сакральній монодії. Таким чином людський розум зосереджувався в емоційно-естетичну сферу мистецького мислення та прославляв Творця [158, с. 80].

У церковній гимнографії, питання поетики є складним і до кінця не вивченим, що становить ряд актуальних завдань до їх вирішення. Відомий дослідник візантійської гимнографії кардинал Пітра, який у 1867 р. відкрив основний закон візантійської ритміки церковної гимнографії у монографії Hymnographie de l'Église greque [220], зумів надати доступ до її прочитання, проте ще залишається багато питань дослідницького характеру. Кардинал Пітра детально розкрив всі тонкощі формотворення візантійської гимнографії з докладними науковими коментарями. Після того з'явилося ряд праць, на основі досліджень Пітри, що розширити

знання про церковну гимнографію. Архимандрит Кипріян (Керн) у праці «Літургіка. Гимнографія і еортологія» [82], висвітлює не тільки історичні та літургійні питання, але й богословські, у яких показує жанрову ієрархію піснеспівів та представляє їх періодизацію. Разом з тим аналізує логічні зв'язки між біблійними піснями та християнською гимнографією і поетичні моделі, які застосовували видатні гимнографи. Німецький славіст Крістіан Ганнік у своїх дослідженнях визначає походження слов'янської літургійної музики з її тяглістю від візантійської музичної культури. Дослідник зазначає повне застосування слов'янами візантійських систем мелодій у богослужіннях та їх щоденне практикування. Багато уваги вчений приділив питанню ритміки візантійської музики у слов'янських піснеспівах у яких підсумовує здобуті результати досліджень попередніх праць [214]; [215]. Питання поетичної структури Біблії широко розтлумачив Роберт Лоут [217], який визначив та виокремив три головні особливості старозавітної біблійної поезії:

1) Ритм і розмір. Біблійно-поетичний текст складається з чітких фраз, приблизно однакової довжини. Метричне віршування: ямбічний триметр, політичний вірш, загальнопоширений силабо-тонічний, тобто, коли в кожній строфі дотримана рівна кількість складів і рівне число наголосів;

2) Паралелізм. Термін «паралелізм» характеризує один з найважливіших поетичних прийомів церковної гимнографії. Головна суть паралелізму є дворівнева система викладу, у якій спочатку виносяться первинні події, а тоді всі наступні – орієнтуються на попередні. Термін паралелізм Р. Лоутон ввів у науковий обіг у 1753 р. Лоут запозичив його з математики, підкреслюючи симетрію, а саме, рівнозначність першого ко́лона (А) і другого (В). Тобто це означає, що одна й та сама думка передається наступним чином: А / В //, де / – невелика пауза, // – повноцінна пауза, повторюється двічі різними словами. Фрази А і В можна також розбити на два або три менших за розміром елемента, які в

староєврейському варіанті часто представляють собою окремі слова (ніби з'єднані дефісом). Їх можна представити у вигляді букв a, b, c. Також Р. Лоут описав три основних типи паралелізму:

- Синонімічний, коли перша фраза повторюється в схожих виразах у другій фразі (ab / A " //), сюди ж відноситься і зовнішній паралелізм (A / B // A'B'//);
- Антитезовий, коли дві фрази мають протилежний зміст;
- Синтетичний – найбільш складний для аналізу. Він полягає тільки в тотожності і відповідно між різними судженнями, що виражаються в особливостях форми і побудови всього пропозиції і складових його частин. Існують кілька видів синтетичного паралелізму: а) доповнюючий – дві фрази відображають і доповнюють один одного; б) поступеневий – друга фраза повторює тільки одну із основних думок першої фрази (ab/a'c//); в) хиазм – зворотний порядок розташування паралельних елементів (ab / b'a'//), що створює ефект перетину; г) меризм – спосіб вираження загальності шляхом з'єднання двох крайнощів (a – a +). Андрій Десницький вважає, що біблійний паралелізм є не лише поетична категорія, а спосіб «прочитання» довколишнього світу. У тексті відображаються різні способи однорівневих співвідношень: від фонетики до макро композиції [32, с. 128.];

3) Концентрація сенсу. У єврейській поезії зовнішня форма вірша займала другорядне місце, акцент в ній робився більш на ритмі думки і грі смислів. У поетичному тексті відбулося чергування думок, одна думка підвищилась, а інша знижувалася, що створювало гармонійне коло поєднання цих думок. Візантійська гимнографія засвоїла цю своєрідну «гру смислів» або «ритм думки», несучи у свої надра античний інструментарій поетичних прийомів, які структурно організовують між собою слова всередині строфи. Такі прийоми представлені у риторичних

фігурах і тропах, вчення про які склалося ще в античній поетиці і риториці. Тропи і фігури були обов'язковими до студіювання. Тропи виражали заміну природного значення слова, а фігура позначає порядок синтаксичної конструкції слів, тобто різна їх перестановка, або пропуск чи доповнення необхідних лексичних елементів природної мови. Правильно розставлені у прозовому тексті фігури і тропи утворюють прихований зміст або ритм думок. Представляємо короткий гимнографічний словник поетичних фігур і троп з двотомника «Візантійська гимнографія» Олександра Каракідеса [75].

Риторичні фігури

- *Алітерація* (від лат. – буква). Звуковий повтор приголосних звуків. У широкому сенсі алітерацією називається всякий звуковий повтор. Її використовують для звукової виразності. Симетрично розташована алітерація має додаткові назви: звуковая анафора, звукова епіфора. Повтор алітерації на початку і кінці ко́лона називається звуковим кільцем.
- *Анадіплозіс* (з грец. – подвоєність). Повтор на початку ко́лона слова або кількох слів, що стоять в кінці попереднього ко́лона. Фігура використовується в основному для свідчення логічної послідовності дій, подій та думок.
- *Анафора* (з грец. – сходження, підйом; винесення вперед). Фігура створює однакові звукові ритмічні словосполучення на початку наступних ко́лонів.
- *Антиклімакс* (від грец. – проти драбини). Низхідна градація, розташування висловлювання в порядку зменшення якої-небудь ознаки, з метою посилити емоційний вплив.
- *Антанаклаза* (з грец. – переломлення, відображення). Логічне перетворення, яке полягає в тому, що одне і те ж слово вживається в різних значеннях.

- *Антистрофа* (з грец. – переміщення, перестановка). Створення парних ко́лонів в одній строфі. Обидва зазначені ко́лони є типовою фігурою «вигуки» (лат. Exclamatio).
- *Антитеза* (з грец. – протиставлення). Фігура контрасту, різкого протиставлення понять, образів, станів в одній гимнографічній строфі.
- *Асіндетон* (з грец. – безсоюзіє). Фігура зменшення.
- *Гомеотелевтон* (з грец. – має те ж закінчення). Фігура, пов'язана з евритмією, тобто гармонійна плавність ритмічної організації поетичного мовлення, супровідна синтаксичному паралелізму і складається збігу граматичних форм у закінченні ко́лонів. Симетрично розташований гомеотелевт надає строфі ефекту рими, а іноді витонченої закільцьованості.
- *Зевгма* (з грец. – з'єднання). Фігура зменшення, що складається в ряді синтаксично подібних ко́лонів, в одному з яких головний член (частіше присудок) реалізований, а в інших відновлюється контекстуально.
- *Гіпозевгма* (від грец. – зв'язок). Різновид зевгми. Строфа, що складається з ряду однофразних ко́лонів, лише в останньому з яких присутній один з головних членів речення (зазвичай присудок).
- *Гіпофора* (з грец. – відмовка, привід). Питання, звернене промовисто до самого себе з тим, щоб самому на нього і відповісти.
- *Дубітація* (з лат. сумнів, коливання). Питання, висловлено вголос у вигляді вираження сумніву в чому-небудь.
- *Клімакс* (з грец. – драбина). Фігура додавання. Розташування членів висловлювання з подальшим зростанням їх смислової або емоційної ваги.
- *Кільце*. Фігура додавання, яка полягає в тому, що перший ко́лон починається, а останній закінчується одним і тим же словом.

- *Ко́лон* (з грец. – частина тіла). Гимнографічна одиниця в строфі. Ритмічно-синтаксичне явище. Його абсолютна довжина, симетрія, кількість багато в чому визначає характер стилю і особливості сприйняття мови. Всі богослужбові тексти розбиті на ко́лон. Це дійсно полегшує їх відтворення, яке пов'язане безпосередньо з диханням, а також смислове їх засвоєння.
- *Оксюморон* (з грец. – гострий до безглуздості). Парадоксальне поєднання слів протилежних за змістом, контрастних понять, які спільно дають нове уявлення.
- *Парономазія* (з грец. – гра близькими звуками). Фігура, заснована на грі звучання і значення слів. Гра слів, гра на звуках і значеннях слів. Зіставлення слів, що звучать подібно, але мають різне значення.
- *Пізма* (з грец. – питання). Фігура, що складається у нагромадженні питань.
- *Плеоназм* (з грец. – надлишок, надмірність). Фігура, пов'язана з розширенням, мовної надмірністю, повтором стройових одиниць з метою посилення сенсу.
- *Поліптот* (з грец. – повторення одного слова в різних відмінках). Використання одного слова в кількох відмінках, зазвичай пов'язане з протиставленням (зіставленням). Таким чином, у строфі підбираються одночасно і потрібні слова, і робиться акцент на їх багатозначності.
- *Полісиндетон* (від грец. – багатосоюзність). Фігура додавання, що складається в повторі спілок. При багаторазовому повторі сполучника «і» створюється певний стилістичний ефект: сповільнюється темп мови, значніше стає кожен з приєднаних союзом членів, що надає стилю деяку урочистість.
- *Раціонація* (з лат. – міркування, умовивід, теорія). Питання до самого себе.

- *Рефрен* (з франц. – приспів). Композиційний прийом у віршованій промові, повторення одних і тих же речень через рівні проміжки в тексті. Основні функції референу полягає структурувати текст і виділяти основну або головну думку строфи.
- *Сінтетон* (з грец. – складова). Фігура парного об'єднання слів, або парна стійка антитеза.
- *Симплока* (з грец. – плетіння, з'єднання). Комбінація повторюваних слів в середині строфи.
- *Тавтологія* (від грец. – повторювати сказане). Надмірність вираження, супроводжувана повтором одних і тих же стройових одиниць.
- *Хіазм* (від грец. букви с – «хі»). Різновид паралелізма. Фігура, що складається у дзеркальному розташуванні повторюваних елементів (АБ-БА).
- *Ексергасія* (з грец. – завершення, розробка, роз'яснення). Фігура, яка полягає в повторенні однієї думки в декількох порівняннях, що відносяться до однієї особи. Відбувається свого роду нанизування уподібнень або епітетів.
- *Елізія* (від грец. – недолік, брак). Фігура зменшення, пропуск слів, відновлюваних з опорою на найближчий контекст.
- *Епіфора* (з грец. – винесення назад, висновок). Фігура додавання, повторення слів в кінці суміжних відрізків пропозицій, віршованих речень, строф. Мета епіфори загострити увагу на головній думці.

Тропи

Тропами називають слова, вжиті в переносному значенні. Іноді тропами називають «фігури думки». Властивість тропів «приглушати» або «посилювати», а часом і «руйнувати» основне значення слова.

- *Алегорія* (з грец. – іносказання). Троп, заснований на алегоричному тлумаченні будь-якого образу, предмета або особи. Алегорія – це

фраза, яка головне слово показує як одне, але під ним має на увазі інше. Це фігура припущення, здогади: одне говориш, а інше маєш на увазі.

- *Антаподозіс* (з греч. – віддача, повернення). Різновид розгорнутої метафори, яка забезпечена коментарем.
- *Деперсоніфікація* (з лат. – знеособлення) – різновид метафори, яка полягає в тому, що людина, у її якості зіставляється з чимось неживим.
- *Литота* (з грец. – простота, скромність). Складний троп контрасту, що складається в утвердженні чого-небудь через заперечення зворотнього.
- *Мейозіс* (від грец. – зменшувати, применшувати). Троп, заснований на явному зменшенні. Мейозис, так само, як і гіпербола, мають загальну основу – відхилення від об'єктивної оцінки описуваного предмета, з метою посилення емоційного впливу.
- *Метафора* (з грец. – переміщення, обертання). Троп, заснований на схожості. Розкриття сутності одного предмета чи явища через особливість іншого.
- *Метонімія* (з грец. – перейменування). Троп, в якому замість назви одного предмета дається назва іншого і знаходиться у відношенні асоціації по суміжності. Художнє ототожнення предметів, понять, явищ. В основі метонімії, як і метафори, лежить іносказання, обумовлене не схожістю, а суміжністю.
- *Парабола* (з грец. – зіставлення, порівняння). Жанрова різновидність, за стилем близька до притчі, в якій за стислою розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту.
- *Перифразис* (від грец. – описовий вираз). Троп тотожності, заміна слова описовим виразом.

- *Уособлення* – різновид метафори, пов'язаний з перенесенням властивостей людини на неживі або абстрактні предмети.
- *Синекдоха* (з грец. – одночасно охоплювати, розуміти). Троп суміжності, полягає в заміні множини єдності замість цілого, приватного замість загального і навпаки. Синекдоха надає строфі ефект лаконічності, створює можливість побачити себе або предмет як частину цілого і навпаки.
- *Евфемізм* (з грец. – пом'якшений вираз). Заміна одного слова іншим, більш м'яким.
- *Ейдолопоея* (з грец. – відтворювати). Вид риторичного звертання від померлої особи яка говорить. Цей троп несе в собі пророчо-дидактичний елемент, надаючи можливість піснетворцю сказати не сам від себе, але від більш авторитетної особи.
- *Діалогізм* (з грец. – розмова). Цей троп зображає розмову двох осіб.

Діалогізм має свої різновиди і ділиться на дві жанрові форми: пряма мова і непряма мова.

Описані риторико-поетичні фігури і тропи наочно показують нам, наскільки велика і багата скарбниця гимнографічного інструментарію. Якщо в лінгвістиці прийнято називати мову, з приналежними тропами, то гимнографічний текст вправі можна назвати метатекстом і кожну строфу метастрофою, здатної за допомогою тропів пояснити і висловити невимовне.

Насичення гимнографічного тексту риторичними фігурами і тропами дозволяє зробити синтаксис незвичайним і більш гнучким, а отже, більш гнучкіше стає звучання мови. Це створює додаткову привабливість і підвищує пильність до вимови тексту. Семантичне поле гимнографічної строфи збільшує свою інформативність за рахунок складної гри структурних елементів (фігур і тропів), які, з одного боку, можуть виступати як синоніми, а з іншого – як антоніми одної і тої ж дії. Таким

чином, церковна гимнографічна поезія, маючи з одного боку чітку строфічну будову, а з іншого боку, внутрішнє смислове оздоблення, «гру думки» або «концентрацію сенсу», що досягається за допомогою використання художніх фігур думки і слова створює семантичний ланцюг лексичних елементів і породжує у розумі слухача динаміку образу.

1.3.2. Співдія поетичних та музично-виразових засобів у монодійній практиці.

Кожний вид мистецтва має свої особливі засоби, ознаки та механізми передачі відчуттів та емоцій. Одним серед найбільших видів мистецтва є сакральна монодія, яка володіє унікальною мовою висловлювання з приналежними їй засобами музично-поетичної виразності. Важливим критерієм сакральної монодії є питання самого змісту піснеспіву від якого залежить його музичне оформлення. Саме зміст диктує вираження образу чи символіки, що визначає форму твору і його драматургію.

Українська сакральна монодія XVI – XVIII ст. бере свій початок із візантійської традиції, яка має свою особливу техніку виконання. А основними факторами формотворення церковної музики візантійського обряду розкривається через специфічні засоби музичної виразності [207, с. 129]. Музичну тканину творить мелодична лінія, яка визначає звуковисотність оперту на головних тонах звукоряду. Ритмічна організація мелодичного розгортання створює певну періодичність, вибудовуючи закономірність мелодичного розгортання не тільки поєднання окремих звуків чи поспівок, але і мелодичних строф у музично-синтаксичній впорядкованості. Всеволод Задерацький наголошує, що мелодія у давній церковній монодії є «розвиненим музичним організмом» [45, с. 90], яка

вибудовує музичну форму внаслідок постійного оновлення повторень й розгортання мелодичного матеріалу. Він називає ці мелодичні мотиви «інтонаційним проростанням», що формується із чергувань тотожних і варіативних елементів. Мотиви повторності, як пише Ю. Ясіновський, «проявляються на рівні масштабно-тематичних структур: мотивів, фраз, речень» [203, с. 135]. На прикладі структури догматиків Ольга Путятицька відзначає принцип повторності мелодії, що є періодом і має тематичну функцію розвитку музичного формотворення» [150, с. 17]. Віктор Цуккерман вважає, що принцип повторення тематичного матеріалу є важливим чинником об'єднання і поділу на частини. Власне повторність підкреслює всі виразові засоби і виокремлює структуру, відтак допомагає зрозуміти логіку побудови музичної форми [190, с. 60]. Принцип повторності у церковній монодії Ніна Ефімова вважає узагальненим явищем, проте трапляються інтонаційні фігури, що виділяють важливі богословські слова. Вона зазначає, що повторення музичного матеріалу як повернення чи доповнення підсилює розуміння тексту [40]. Повторення монодійного матеріалу або певного кадансування може слугувати як повторення і у музичній риториці, що називається анадіплозіс (новий музичний рядок розпочинається так само як і закінчується попередня фраза). Така фігура часто трапляється у піснях канону.

Серед виразових засобів композиційної форми в українській сакральній монодії особливе місце посідають каданційні звороти, завдання яких полягає завершити певний період чи композицію твору утвердивши основний звук ладу. Кадансування піснеспівів сакральної монодії трапляються однакові або дещо видозмінені, що залежить від поетичного тексту і місця у творі. Слід зауважити, що каденційні звороти є найстійкішими ладовими формулами сакральної монодії і подекуди є певні мелозвороти на словах та фразах, де мелодика набуває композиційної значення т. зв. коди.

Найважливішим критерієм організації всіх музично-виразових засобів є форма, яка композиційно структурує типи мелодичного розвитку [190, 117]. Основні засади творення форми церковної монодії проявляється інтонаційно-поспівковим розвитком, який залежить від богослов'я тексту піснеспіву. Монодійну форму піснеспівів, Лідія Корній охарактеризувала як інтонаційну семантику [90, с. 152], що проявляється у символічному значенні. Цей семантичний контекст містить чимало елементів ораторського мистецтва, що розгортається, збігається з музичною структурою напіву, або відрізнятися від неї, повторюється і запам'ятовується різними способами. Музичну форму піснеспіву утворює розвиток, контраст та повторність мелодії, які укладаються у певні частини. Мелодична лінія складається із інтонаційних формул, які є найменшими структурно-тематичними одиницями напіву. Ці інтонаційні формули можуть розташовуватися на окремих складах, словах та фразах. Трапляються випадки, коли мелодичні речення не завжди збігаються із завершенням текстового відповідника. В окремих місцях є мелодичні інтонації, які заповнюють текст музичним матеріалом, тобто інтонаційні поспівки служать з'єднанням між реченнями або більшими побудовами. Семантика інтонації відбувається, коли повторюються цілі мелодичні речення або послідовні поспівки. Коли ж це повторення відбувається на відстані то вони виконують функцію репризності, що сприяє об'єднанню побудов у цілісну композицію. Таким чином музична форма піснеспіву набуває довершеності у процесі артикуляції музично-вербального тексту і має велику роль у передані його змісту. Також Павло Маценко, аналізуючи величання анханлельський глас зауважує, що всі засоби музичної виразності у піснеспівах утворюють музичну форму, яка є тимбимовити цілісною організованою системою і сприяє втіленню емоційно-образного змісту, яка складається із таких основних елементів музичної мови: мотив, фраза, речення та період. Залежності від їх

зіставлення і способів розвитку мелодії утворюються двочастинні, тричастинні, варіаційні, циклічні чи вільного типу музичні форми [112, с. 9].

Композиційні засоби музичної виразності української сакральної монодії залежать від мелодичного стилю, в якому написані піснеспіви. Маються на увазі різні напіви і типи одного і того ж жанру, та способи їх викладення: силабічно чи мелізматично. До XII століття піснеспіви мелургли створювали із більш простою мелодикою у яких текст переважав над музикою, тому їх виклад здебільшого утримувався силабічним типом. Згодом на межі XII – XIII ст. утверджується мелізматичний виклад мелодики, який отримав назву «калофонний спів» (з грец. «прекраснозвучний») та поширювався аж до XVI ст.. Цьому співу характерно повторення певних слів чи фраз з акцентом переваги музики над текстом. У цьому співі створено новий репертуар піснеспівів, що вирізнється музичною палітрою виразових засобів: розлогістю і висотністю мелодії та ритмічними і темповими ознаками. Відповідно до репертуару у калофонному співі створюються нові півчі книги, як вже згадувалося «Псалтикон», «Асматикон», «Пападики». Логіка побудови піснеспівів калофонного співу почала залежати від музичних закономірностей, які на початку, або в кінці твору почали вставляти певні мелозвороти засновані на серії складів, які підпорядковувалися змісту та передавати емоції радості чи смутку, що отримали свою назву «кратими» (з грец. означає затримка, стримування). Така характеристика нового візантійського музичного стилю вплинула на зміну структури піснеспівів, що відобразилося у формі творів.

Розлогий мелос калофонного співу сталих літургійних мотивів ввібрав світські інтонації, що широко помітно у самих назвах кратим, наприклад кратима ποταμίς означає річка, а іноді вона називається ἡ ποταμίδα, – прибережна місцевість. Впровадження свідських інтонацій у духовні тексти зумовила до вільного поводження з текстом, оскільки до одного піснеспіву

могли додавати текст з іншого твору. Таким чином структура і зміст канонічного тексту повністю порушувалися. Такі винаходи робили для того, щоб зосередити увагу на сприйнятті музичного матеріалу. Ці піснеспіви виконували у празничні дні, щоб урізноманітнити, прикрасити богослужіння і вирізнити його із повсякденного.

З появою калофонного співу у церковній музиці, Іван Міщенко вважає, що змінились всі типи композиції літургійного характеру піснеспівів. Дослідник зазначає, що розквіт доби калофонного співу припадає між 1261 – 1453 рр. і цей період є співзвучним добі західноєвропейської музики Ars nova [124, с. 14]. Дослідник також наголошує, що у виконавському аспекті калофонний спів тісно переплітається із добою бароко, що принесла в музику велику палітру виразових засобів, так званих музично-риторичних фігур, багато з яких було взято із грецької спадщини. На матеріалі аналізу стихири Переображення, дослідник припускає, що використання тих самих риторичних фігур у бароковій і калофонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з другого – про ймовірну орієнтацію західних виконавців на візантійські зразки [124, с. 14]. Дослідниця сакральної монодії Євгенія Ігнатенко також вважає, що калофонному співу притаманні певні стильові особливості, що виходили за межі сталої візантійської гимнографії, а саме: 1) використання високого регістру і розлогих низхідних і висхідних мелодичних послідовностей; 2) видозмінення форми канонічного тексту піснеспівів через повтор складів чи їх вставок з використання літери ν (у формі ᴎ або ϩ), незвичне розташування слів чи фраз у реченні задля емоційного увиразнення деякого вислову (анаграматизм, анаподизм), застосовувалися вказівки про виконання (напр. λέγε – говорити чи πάλιν – знову, тобто повторити); 3) вживання кратим у значущих словах тексту; 4) Застосування різних музично-риторичних прийомів, а саме палілогії (секвенція), епаналепсісу

(повторення певних мелодичних формул, фраз і розділів), аподосісу (різні розділи піснеспівів завершуються однаковою формулою), метаволі (модуляція), анафори (розділи піснеспіву починаються однаковою формулою) [60, с. 156].

В українській сакральній монодії були визначені мелозвороти-поспівки, що мали певне поняття і відображали смислове навантаження змісту. Ці фігури використовувались як у примітивних музичних схемах оспівування ладових устоїв, так і у складних розспівних побудовах, яких називали фітами. Наприклад, фігура кола зображала небо, чи прославлення Господа, а висхідні мотиви передавали настрій воскресіння, вознесіння, натомість низхідні звукоряди символізували сходження, особливо це проявляється у піснеспівах празника Зіслання святого Духа (П'ятидесятниця). Також низхідною фігурою зображали скорботний настрій. Деколи такі мотиви передавали відчуття страждання чи печалі. Певні рухи мелодії мали особливе значення, що допомагало передати зміст, наприклад висхідна секунда ілюструвала запитальний зміст, а, рух секунди вниз, об'єднаний попарно, передавав почуття оплакування чи зітхання. У мелозворотах церковного співу, П. Маценко зауважив, що захована повна гама уявлень про красу, милосердя, гнів і містерійну величність Світотворця [112, 9]. Науковець дійшов висновку, що кожний мелозворот, з якого укладений спів річного кола богослужінь викінчений формально і мелодійно. Дослідник називає ці мелозвороти зразками почуттів, які належать тільки до деяких зазначених висловів богослужбового тексту та акцентує, що кожний мелозворот у давнину мав своє ім'я-назву, який позначав його рух і внутрішній глузд. Зміст піснеспіву, який передавав радість зображали у мажорному нахилі, тоді як смуток – мінорному. Ці поспівки називались по-різному, залежно від місця призначення у яких вони використовувалися: мережа, поїздка, вознос, осока, переволока, рожок, поворотка, павук, тощо.

Композитори епохи Бароко та класицизму ці усталені, відшліфовані мелозвороти української сакральної монодії перейняли у свою творчість і їх аналогічно зображали як вираз певного поняття чи ідеї. Реалістичні події цього періоду часто уособлювалися із агегоричними поняттями, які запозичували з науки про риторику, провідним завданням якої було донесення змісту та вміння впливати на емоційний стан слухачів.

Фундаментальним трактатом цієї доби є «Граматика музикальна» Миколи Ділецького [35], в якому викладено основи партесного співу. У книзі зазначено окремі визначення музично-риторичних фігур. Згодом викладені у трактаті основи про музично-риторичні фігури привернули увагу медієвістів, зосереджених, насамперед, на аналізі творчості композиторів доби Бароко. Серед дослідників визначаємо Ольгу Захарову, яка описала і дала пояснення музично-риторичним фігурам на прикладах творів доби Бароко [52]. У праці О. Захарової розкрито п’ять етапів творчого процесу риторичного мистецтва у музиці: 1) винахід (invention); 2) розміщення (disposition); розробка (elaboration); 3) словесний вираз (elocutio), що поділявся на вчення про вибір слів, їх поєднання та вчення про фігури та тропи. Іноді цю частину називали прикрасою (decoration); 4) запам’ятовування (memoria); 5) промовляння (pronunciation) або виконання (execution), що включала володіння голосом та тілом [52, с. 7]. Також дослідниця зазначає, що важливим аспектом вивчення музично-риторичних фігур на рівні поетичної риторики відіграло створенням музичного словника, в якому детально описано прийоми музики бароко: «Риторика відіграла важливу роль у закріпленні семантики, розробці музичного «лексикону», які вперше з такою повнотою і силою розкрили можливості музики як виразної мови, подібно поетичній та ораторській. З появою в цьому процесі вчення про музично-риторичні фігури починалася теорія музичної виразності» [52, с. 9]. Роман Стельмащук аналізуючи барокову музику зазначає: «теоретики музичної риторики розрізняють два типи фігур – locus notations і locus

descriptions. Перший тип включав такі абстрактні музично-структурні засоби як імітація, інверсія, повтор та ін. Фігури другого типу вживались для втілення поза музичних понять і образів – за допомогою метафоричних, алегоричних та зображальних засобів. Найпоказовіше вживання засобів музичної риторики пов'язане саме з locus description is – ці фігури вносять елемент новизни, інтриги, несподіванки» [170, с. 100]. Досліджуючи хорову творчість кінця XVII – першої половини XVIII ст., Ніна Герасимова-Персидська, розглядає взаємовідношення музики і тексту у двох аспектах: 1) поетичне слово і форми його «зображення» в музиці на зразок музично-риторичних фігур і 2) музичне «слово», пояснене текстом. Оскільки процес музичного тлумачення тексту здійснюється: «з одного боку, музичний елемент (через асоціативні зв'язки) поглиблює смисл тексту, а з іншого – слово закріплює за визначеним інтонаційним зворотом деяке значення завдяки постійним зв'язкам з ним [21, с. 131]. Такі конструкції побудови мелодії зустрічаємо у монодії, де певні мелодичні звороти базуються на риторичних фігурах, а інші створюють новий особливий мотив, що доповнює смислове навантаження слова, і разом у поєднанні поглиблює його значення.

Досить широко обгрунтовує поняття «музична риторика» Сергій Шип, який пропонує застосовувати цей термін до музики, яка трактується композитором як мова, що виникає внаслідок комунікативно-мовної інтонації у творі. На думку С. Шипа – риторичні фігури залежить від епохи, культурної традиції та стилю. Він спробував виділити певні музично-риторичні побудови: 1) вибагливі та «алогічні» музичні інтонеми (постійна одиниця інтонації); 2) мелізми або прикраси, риторичним завданням яких є розвага, насолода; 3) звуконаслідування, яке передбачає використання коротких мелодичних інтонем, що мають масштаб мотиву або фрази; 4) поява в тексті добре відомих фрагментів з інших текстів – теми анаграми, початкові мотиви (інципіт) церковних хоралів, фрази з популярних мелодій

[194, с. 31–32]. Також С. Шип зазначає, що не всі риторичні фігури є символами, і не кожний символ є фігурою, тобто такі інтонації як питання, плачу чи прохання і так є частиною музичної мови і їх не потрібно відносити до риторичних засобів. Ці інтонації можуть називатися риторичними фігурами, коли застосовані у чужому для них інтонаційному значенні.

На основі цілої низки праць про музично-риторичні фігури доби Бароко, варто застосувати це явище в аналізі форми піснеспівів сакральної монодії. Базуючись на праці О. Захарової про музично-риторичні фігури [52], які вона уклала, спробуємо їх співставити. До розгляду питання беремо до уваги лише ці музично-риторичні фігури, які на наш погляд є присутні у сакральній монодії. Отож, у праці О. Захарової описана фігура *palillogia* (грец. – повторення), характеризується повторенням розділів мелодії у тому ж голосі і на тій же висоті. Для монодії характерне постійне повторення, оскільки музика написана у гласовій системі, певні формули, якої постійно повторюються. Дослідниця розписала музично-риторичні фігури за виразовими можливостями і поділила їх на два класи: 1) *emphasis* (грец. – виразовість) і 2) *hypotyposis* (грец. – зображення). До зображального типу відносяться фігури: *anabasis* (грец. – висхідний рух), *katabasis* (грец. – низхідний рух), *circulation* (лат. – коло), *fuga* (лат. – біг), *tirata* (іт. – протяжність). Якщо візуально глянути на піснеспів сакральної монодії, навіть не проспівуючи чи аналізуючи його, виявляємо всі присутні мелозвороти зображального типу. Також віднаходимо риторичні мелозвороти у сакральній монодії, які дослідниця віднесла до мелодичного класу фігур, зокрема: *exclamatio* (лат. – оклик, вигук) – фігура риторичного вигуку, оклику; *interrogatio* (лат. – запитання) – риторичне питання. Типово музичне відображення – хід мелодії на секунду вверх наприкінці речення.

Окремо у праці, дослідниця описує фігури повторення, які відносяться до класу *emphasis* (виразових фігур). Вони відрізняються повторенням мелодичних відрізків у найрізноманітніших композиційних варіантах з

метою підкреслити, посилити експресію і смисл окремих слів: *epizeuxis* (грец. – поєднання, усугублення) – повторення першого слова на початку фрази; *anaphora* (грец. – винесення вверх, повторення) – всередині; *climax* (грец. – драбина, сходження вверх) – виробляючи наступні перетворення, може представлятися секвенційним рухом мелодії; *palillogia* (грец. – повторення слів) – точне повторення окремих фраз тексту, відповідає аналогічному повторенню в музиці. У сакральній монодії такі риторичні фігури яскраво проявляються у калофонному співі.

Найхарактернішою ознакою серед описаних мелозворотів за визначенням О. Захарової є фігури–прикраси *amplification* або *manieren*, які розспівуються у найрізноманітніших формах. В українській сакральній монодії такий розспів називається фіта.

Отож, музично-риторичні фігурації української сакральної монодії були одним із найбільш яскравим засобом музичної виразовості, що передавали певні семантичні поняття. Головним завданням музично-риторичних фігур було передати зміст тексту завдяки, яким певні стилістичні звороти набувають особливої виразності та посилювали образно-емоційний вплив на слухачів. Образну ідею музично-риторичних фігур визначає богословська складова гимнографії, в якій закладено глибокий зміст. Тож не дивно, що використання музичної риторики в добу Бароко було важливим для творців сакральної музики. Це сприяло виразовості канонічних текстів та їх кращому розумінню і запам’ятовуванню. Проте ці музично-риторичні фігури української сакральної монодії не визначається виразно і вимагають уважного дослідження в процесі аналізу.

Основний контекст розділу розкритий у нашій публікації «Музично-риторичні фігури в українській сакральній монодії». [69]

РОЗДІЛ 2
ДІАЛОГІЧНІСТЬ ФОРМИ І ЗМІСТУ ПІСНЕСПІВІВ ЦВІТНОЇ ТРІОДІ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТУРГІЙНІЙ ПРАКТИЦІ

2. 1. Празничні піснеспіви Цвітної Тріоді в українських нотолінійних ірмологіонах.

Питання репертуару у музичному просторі є важливою складовою вивчення його як культурно-мистецької так і палеографічної сутності. На особливу увагу заслуговує богослужбовий репертуар української церкви візантійського обряду, який століттями звучить у храмах, а тому потребує джерелознавчого студіювання, адже у ньому закладено багато історичних, традиційних, уставних фактів мистецького феномену української церковної музики. Як вже згадувалося, із прийняттям християнського обряду на українських землях у літургійну практику впровадилися богослужбові жанри візантійської гимнографії, зокрема, стихири, канони, ірмоси, тропарі, кондаки, світильні тощо, які творить основний ірмолойний репертуар української сакральної монодії.

Українська барокова музика, зокрема літургійний спів відзначається музично-стильовими змінами та оновленням сакрального мистецтва, яке відбулося завдяки створенню наприкінці XVI ст. п’ятилінійного письма. У цей період, зберігаючи традиційні зв’язки з візантійською культурою було записано у нотолінійних Ірмологіонах вибаний літургійний репетруар, який оснований на середньовічному мистецькому синкретизмі та гимнографічному символізмі. Реформа запису нотного письма від невменої нотації на лінійно-мензуральну нотацію (київську) позначала три компоненти мелодичної організації: звуковисотну, ритмічну та графічну форму музичного мислення, що досягла найвищого апогею у XVII ст.

Київська нотація не використовувала темпових, динамічних та агогічних вказівок, а тільки в деяких випадках застосовувалась вказівки емоційного забарвлення. Ця нотація, як пише О. Цалай-Якименко, сформувалася на місцевому грунті в результаті синтезу трьох нотних систем — безлінійної руської кулизм'яної (звідки запозичено графічні форми нотних знаків) та двома різновидами латинської — давньої чорної, так званої хоральної нотації (релятивний механізм запису висоти звуків) та новішої мензуральної (чітка диференціація тривалості нот) [188, с.145.]. Це сформувало основні стильові ознаки характерного нотного запису, який виявляє індивідуальні риси української музичної культури у внутрішньому і зовнішньому музично-стилістичному наповненні пісенних нотних книг.

Пам'ятки українського гимнографічного мистецтва, збережені у численних рукописних копіях — Ірмологіонах, відкривають перед нами цілу низку свідчень музичного мистецтва на теренах України. Рукописи відрізняються один від одного художнім оформленням, музично-стилістичним записом, почерком написання, словесним та нотним текстом. Такі ознаки збережених нотних пам'яток вказують, що рукописи створювалися в різний час, у різних місцевостях та писались різними переписувачами [204, с. 36]. У період найбільшого розквіту церковної гимнографії (кінець XVI — середина XVII ст.,) розвивається церковно-музична освіта, організовуються музичні студії при монастирях, школах, де найбільш вживаною книгою для співу і сольфеджування використовувався Ірмолой. Основою музичного мислення і виконання піснеспівів було інтонування не окремими звуками, а мелодичними формулами, (повторними поспівками) які класифікувалися у гласи, що передавались усною й напівусною практикою співу. Практична потреба навчальних підручників спричинила масове переписування Ірмолоїв. Територіально перепис Ірмолоїв поширювався від великих міських центрів до маленьких сільських осередків. Переписувачі були знавцями

своєї справи, які вміли акуратно писати. [204, с. 35] Із поширенням переписування Ірмолоїв, українська гимнографія збагатилася новим музично-стильовим оновленням, яке поєднало мистецькі здобутки двох протилежних тенденцій європейських і візантійських взаємодії. У мистецькому репертуарі відчутно було орієнтацію на західноєвропейські стилі доби Ренесансу в Бароко і спроба зберегти візантійську культурну традицію, в результаті чого сформувався національний стиль української сакральної монодії [204, с. 36.]

Нотолінійний Ірмологіон за своєю структурою є багатожанровим збірником, оскільки складається з багатьох богослужбових книг візантійського обряду: Октоїха, Мінеї, Постової і Цвітної Тріоді. Найпоширеніший жанр в збірнику — ірмос, звідси і назва даної книги. У збірник увійшли не всі твори з богослужбових книг, а тільки вибрані святкові служби. Дослідники сакрального мистецтва вивчають жанрові особливості творів за принципом спостереження та виявлення ірмолойного репертуару з нотолінійних збірників кінця XVI — початку XVIII ст. і на цій базі музичного матеріалу аналізують формотворчу особливість поетично-композиційної структури піснеспівів.

Студіювання рукописної книжності потребує особливого підходу до прочитання та розуміння давнього письма, розпізнавання почерків, ідентифікування стилю писарів, виявлення спільних рис в орфографії та графіці певної творчої школи чи мовно-півчого діалекту. [204, с. 211]. Тому простеження фіксації ірмолойного репертуару розкриє нам не лише спадщину палеографічних пам’ятків, розвиток давнього церковного співу, але й богослужбову практику на певних територіях України, звідки походять Ірмолої.

Ірмолойний репертуар ранньомодерної доби, зокрема циклу Цвітної Тріоді, простежимо за Каталогом Юрія Ясіновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 — 18 століть» [204], що є унікальним

зібранням різних Ірмолоїв. У Каталозі подано детальну інформацію про більш ніж тисячу пам'яток давніх рукописних нотолінійних книг, збережених у бібліотеках, музеях, монастирях України та світу. Ці нотні матеріали сьогодні дозволяють науковцям досліджувати шляхи становлення та розвитку сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби, а також аналізувати їх формотворчі особливості. Відтак простудіювавши репертуар Цвітної Тріоді за Каталогом дозволить нам побачити жанрову і стильову наповненість сакральних піснеспівів та їх кількість.

У Каталозі детально описано кожний Ірмолой у зовнішньому вигляді і внутрішньому наповнені, зокрема точно вказано певні цикли та окремі піснеспіви. Записано установу та місце зберігання кожного збірника. У деяких Ірмологіях у кінці зазначено напіви певних жанрів із власною назвою та вказаною сторінкою збірника. Таким чином це дозволяє нам простежити жанрову ієрархію циклу Цвітної Тріоді у структурному наповненні та із вказаними напівами деяких жанрів. Хоча у Каталозі трапляються загальні назви, що не дає нам достовірної інформації про кількість жанрів у даному Ірмологіоні, наприклад як ремарки: *«вибрані співи Цвітної Тріоді»* або *«співи Цвітної Тріоді»*, що є в Ірмолоях Каталога за вказаними номерами: № 79; № 83; № 105; № 108; № 112; № 185; № 209; № 245; № 248; № 257; № 333; № 336; № 1070, проте можемо побачити загальну картину ірмолойного репертуару та уставний порядок кожного збірника. В окремих Ірмологіонах спостерігаємо ще такі ремарки: в Ірмологіоні 60 — 70 рр. XVII ст., що зберігається у Львівському національному музеї **(F 619)**: *«співи великого посту, серед них на Воскресіння, в неділі П'ятидесятниці»*. У сімох збірниках виявляємо таку вказівку: *«співи Тріодного Циклу»,* що вказані під такими номерами Каталогу: № 138; № 193; № 310; № 412; № 502; № 752; № 892. У двох книгах написано: *«співи великого Посту та П'ятидесятниці»,* зокрема в

Супрасльському Ірмологіоні, датованому 1662 р., переписаному Феофілом, який зберігається у бібліотеці монастиря та в Ірмолої 1746 р., написаному Леоном Омельяновичем, що знаходиться у Санкт-Петербурзі у Російській національній бібліотеці **(Кап. F. 12)**. В Ірмологіоні 1669 р., записаному Максимом Васильовичем Корейшем, що зберігається у Мінську в Державній бібліотеці Білорусії **(091/316),** зустрічаємо такий запис: *«стихири на свята, включаючи співи Тріоді»*. В Ірмолої останньої чверті XVII ст., що є у Львівській національній бібліотеці **(МВ 28)**, знаходимо позначку: *«вибрані співи великого посту і на Воскресіння»*. Серед Ірмолойного репертуару часто можемо побачити ремарку: *«у Тріодному розділі»* або *«співи Тріоді»,* зокрема у таких номерах Каталога: № 436; № 470; № 473; № 825; № 836; № 938; № 987; № 1071. Такі вказані ремарки Каталога не дають нам точної інформації про кількість і характеристику піснеспівів, проте повідомлення показує про наявність репертуару. У більшості Ірмологіонів чітко зазначено жанрову ієрархію циклу Цвітної Тріоді, що дозволяє нам простежити його динаміку за вказаними назвами.

Простудіювавши Каталог, ми побачили, що здебільшого піснеспіви циклу Цвітної Тріоді розміщені за структурою річного кола богослужінь, проте у деяких Ірмолоях їх структурне наповнення репертуару порушується, що свідчить про тогочасну парафіяльну практику конкретної громади, якої співаний супровід залежить від дяка чи співаків храму. Наприклад, у рукописі, датованому 1652 р., що зберігається у Київській центральній науковій бібліотеці **(ДА П.346),** піснеспіви подаються від Постової Тріоді до Томиної неділі, тоді репертуар Ірмолою наповнений піснеспівами із мінейних книг і після того знову спостерігаємо жанри Цвітної Тріоді від Великого Страсного тижня до П’ятидесятниці. Цікаву послідовність піснеспівів знаходимо в Ірмологіоні 60 — 70 рр. XVII ст., що знаходиться у Народовій бібліотеці Варшави **(Akc. 2957)**. У цьому

Ірмологіоні твори починаються з ірмосів неділі Мироносиць, тоді уривок канону (ірмоси, тропарі) і стихири на Воскресіння, ірмоси в неділю Томину, потім знову повертаються до ірмоса у неділю Мироносиць *(початок співу, кінець вище)*, далі знаходимо канон на Воскресіння *(початок)*, ірмоси в неділю Цвітну, після того в Ірмолої записано піснеспіви із мінейних книг у змішаному порядку, і серед них знаходимо ірмоси св. Духа та Вознесіння. В Ірмолої 1675 — 1676 рр., Манявського скиту, що знаходиться в Бухаресті у Центральній державній бібліотеці (BCS) **(Ms slav. 10846),** спостерігаємо таку послідовність святкових напівів: стихири Пасхи, стихири св. Духа, ірмоси 9-ї пісні канону на Вознесіння, серед них трапляються стихири Преображення і канон у неділю В'їхання Господнього у Єрусалим. У збірнику кінця XVII ст., що зберігається у Київській центральній національній бібліотеці **(ДА 112 Л.)**, розміщення піснеспівів відбувається таким чином: Ірмолой починається з ірмосів неділі П'ятидесятниці, тоді слідують піснеспіви мінейного кола і серед них трапляються ірмоси на В'їхання Господнє у Єрусалим, стихири св. Духа та Пасхи. В Ірмолої кінця XVII — початку XVIII ст., що зберігається у Російській національній бібліотеці у Санкт-Петербурзі **(Кап. Q. 13)**, структура піснеспівів починається з ірмосів Цвітної Тріоді, тоді виявляємо мінейний період, після того спостерігаємо вибрані співи із Постової Тріоді і закінчується збірник стихирами в неділю Цвітную та П'ятидесятниці. Таким чином, можна припускати, що деякі Ірмолої переписувачі не копіювали, а здебільшого писарі-практики записували вибрані твори у свій особистий репертуар, який виконували на богослужіннях, або ж з метою вивчення музичної грамоти записували твори в міру складності їх виконання чи тематики.

У деяких збірниках спостерігаємо примітку *гласової системи*, яка є музично-теоретичною схемою та вказує на лад візантійської музики і порядок використання її у богослужбовій практиці. В основі музичної

організації гласів лежить ладово-звуковий та ладово-мелодичний принцип побудови піснеспіву. Тобто у ладово-звуковому переважають домінуючі та кінцеві опорні тони, а в ладово-мелодичному — сума мелодичних поспівок, осіб, фіт, що є певними формулами даного знаку. Такі ремарки зазначені у більшості ірмолойних піснеспівів з правого боку або посередині та виділені червоним кольором. Здебільшого це трапляється у старших Ірмолоях та в окремих піснеспівах. Такі позначки в Ірмологіонах є важливою вказівкою, що налаштовує виконавця на певний звукоряд.

Особливу увагу привертає ремарка, що є у каноні Санкт-Петербурзького Ірмологіону середини XVIII ст. **(Вяз. F. 28)** — *з уставними вказівками.* Тобто в Ірмологіоні вказано структурні елементи уставного порядку канону. Тому можна припускати, що Ірмологіон за своєю структурою багатофункціональна книга, оскільки містить не тільки нотний матеріал, але й і служебний та уставний.

Визначивши загальну структуру розміщення піснеспівів та вказаних ремарок в Ірмологіонах, простудіюємо жанрово-стильову наповненість головних празників Цвітної Тріоді звертаючи увагу на їх кількість і різноманітність.

Першим празником Цвітної Тріоді, як вже згадувалося, є Неділя Цвітна. В ірмолойному репертуарі найчастіше трапляється назва цього свята *В'їхання Господнє у Єрусалим*. Загалом у Каталозі спостерігаємо досить багатий та різноманітний ірмолойний репертуар празника Цвітної Неділі, який представлений великою чисельністю жанрів та стильовими напівами. Для наочного бачення жанрової ієрархії піснеспівів свята Цвітної Неділі укладемо їх у таблицю:

Ю. Ясіновський **Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст.**				
Інципітарій жанрів празника Цвітної Неділі				
стихири	*канон*	*ірмоси*	*світилен*	*кондак*
42	86	28	1	3

Таб. 2.2.1 Інципітарій жанрів празника Цвітної Неділі

Із наведеної таблиці добре видно, що центральне місце у празничничних жанрах Цвітної Неділі займає канон, якого вдвічі більше за стихир, що міститься у такими номерами Каталога: № 2; № 5; № 7; № 13; № 14; № 17; № 20; № 21; № 22; № 33; № 41; № 42; № 44; № 46; № 48; № 50; № 55; № 56; № 60; № 62; № 64; № 74; № 75; № 98; № 109; № 111; № 120; № 145; № 148; № 155; № 157; № 165; 166; № 175; № 180; № 185; № 192; № 200; № 208; № 218; № 227; № 229; № 234; № 239; № 243; № 249; № 250; № 252; № 256; № 267; № 274; № 276; № 277; № 281; № 289; № 303; № 315; № 316; № 317; № 321; № 335; № 353; № 369; № 373; № 411; № 428; № 434; № 497; № 504; № 509; № 510; № 541; № 558; № 613; № 631; № 709; № 711; № 712; № 720; № 749; № 759; № 771; № 788; № 894; № 1001; № 1051. У деяких Ірмологіонах запис канону Цвітної Неділі є *у двох варіантах* із вказаною назвою та гласовою системою, зокрема у збірнику кінця XVI початку XVII ст., що зберігається у Львівській національній бібліотеці **(МВ 50)**, в якому зазначено ремарку: *канон в неділю Цвітную «Явишася источници» (гл.4 ірмоси і тропарі, у двох варіантах, другий болгарського напіву, але без вказівки).*

Велика чисельність канону Цвітної Неділі в ірмолойному репертуарі представлена не тільки у їх кількості, але й різноманітнітності, що написані у різних стильових напівах. Дослідниця Є. Ігнатенко зауважила, що у XVI – XVII ст. виникло і розвивалося явище багаторозспівності,

тобто коли на один і той самий текст паралельного існувало різні співи. В Ірмологіонах грецькі наспіви сусідять з болгарськими, білоруськими, сербськими, великоросійськими тощо. Завдяки багаторозспівності піснеспівів змінювалося стиль і тривалість богослужінь [60, с. 157]. Найбільше жанру канону Цвітної Неділі спостерігаємо написані у болгарському напіві, адже цей напів у своїй розлогій, красивій і одночасно простій мелодії створює урочистий настрій. Болгарським напівам у музикологічних дослідженнях приділено чимало уваги, зокрема Л. Корній описала особливості і розвиток мелодики, метро-ритмічної організації, ладового фактору і опублікувала збірник болгарських піснеспівів [93]. Самі тексти болгарських напіві є дещо коротші за інші та мають меншу кількість складів, що розспівуються розлогою і навіть віртуозною мелодикою [205, с. 225]. Репертуар жанру канон Цвітної Неділі болгарського напіву спостерігаємо у таких збірниках, що в Каталозі відмічено такими номерами: № 1; № 2; № 11 (арк.184); № 17 (арк. 17); № 41 (арк. 429); № 48 (арк. 306); № 50 (арк. 263); № 51 (арк. 337); № 64 (арк. 111); № 87 (арк. 207); № 93 (арк. 209); № 98 (арк. 140); № 111 (арк. 21); № 117 (арк. 125); № 155 (арк. 189); № 157 (арк. 385); № 163 (арк. 152); № 165 (арк. 9); № 166 (арк. 305); № 185 (арк. 401); № 200 (арк. 269); № 208 (арк. 203); № 227 (арк. 241); № 234 (арк. 296); № 246 (арк. 342); № 249; № 246 (арк. 87); № 276 (арк. 352); № 277 (арк. 186); № 281 (арк. 243); № 289 (арк. 42); № 315 (арк. 286); № 316 (арк. 385); № 317 (арк. 375); № 321 (арк. 166); № 322 (арк. 329); № 323 (арк. 11); № 335 (арк. 290); № 369 (арк. 248); № 373 (арк. 194); № 391 (арк. 285); № 411 (арк. 299); № 428 (арк. 241); № 497 (арк. 171); № 557 (арк. 252); № 619 (арк. 144); № 631 (арк. 12); № 706 (арк. 324); № 709 (арк. 26); № 711 (арк. 255); № 712; № 739 (арк. 226); № 749 (арк. 13); № 759 (арк. 37); № 788 (арк. 34). В Ірмологіоні датованим 60-80 рр., що зберігається у Львівському національному музеї **(Q 58),** виявляємо ремарку: *канон болгарського напіву у двох варіантах*. На таке твердження

можна припускати думку, що виникнення стильових напівів породило не тільки їх відтінки але різні варіанти одного і того ж напіву. Якщо жанру канону Цвітної Неділі болгарського напіву спостерігаємо десятки, то у грецькому напіві лише один - в Ірмолої, датованому 1752 р. (записаний Гаврилом Головним у Санкт-Петербурзькій придворній півчій). Сьогодні Ірмологій знаходиться у Київській центральній бібліотеці **(ДА П. 351)** та один варіант жанру у простого напіві, що є в Ірмологіоні, датованому 1696 р., який перебуває у Львівському національному музеї **(Q 277),** (арк. 205). Великої уваги привертає минтянский напів, якого серед усього репертуару Цвітної Тріоді спостерігаємо лише у каноні на В'їхання Господнє у Єрусалим в Ірмологіоні середини XVII ст., що зберігається у Львівській національній бібліотеці **(НД 116)**, (арк. 269). Жанр розміщений у кінці Ірмолою, останні сторінки якого зазнали втрати. Тому у цілому структурному вигляді доводиться побачити лише першу половину канону.

Велика кількість напівів жанру канону Цвітної Неділі визначається також київським, який виник на місцевому рівні завдяки щоденній богослужбовій практиці грецьких та болгарських напівів.[205, с. 7]. Тому київським напівом написано багато піснеспівів, зокрема і у Неділю Цвітную — канон на В'їхання Господнє в Єрусалим, якого спостерігаємо у двох збірниках а саме: в Ірмологіоні кінця XVII ст., що зберігається у Варшаві в Бібліотеці народовій **(Akc. 2690)**, (арк. 141) та в Ірмолої, записаному в 1752 р. у Санкт-Петербурзькій придворній півчій **(ДА П. 351)**, (арк. 317).

Розголим мелосом і метричною розтяглістю визначається руський напів у якому написаний канон Цвітної Неділі. Цей жанр знаходимо у трьох збірниках, зокрема в Ірмологіоні останньої третини XVII ст., який знаходиться у Російській національній бібліотеці у Санкт-Петербурзі **(Кап. Q. 63)**, (арк. 152) та в Ірмолоях кінця XVII ст. (до 1693 р.) **(F 491)**,

(арк. 236) і кінця XVII ст. (до 1702 р.) **(Q 156)**, (арк. 248), що зберігаються у Львівському національному музеї.

В ірмолойному репертуарі окремо розписані лише ірмоси канону без тропарів, оскільки у богослужбовій практиці здебільшого проспівуються тільки ірмоси, а тропарі прочитуються. Така практика літургійного співу була досить поширена, що збереглися дотепер, тому в нотному збірнику подекуди записували тільки ірмоси, а текст тропарів доводилося брати з інших богослужбових книг Мінеї чи Тріодях. Власне так написані ірмоси Цвітної Неділі болгарського та руського напівів. Ірмоси болгарського напіву знаходяться в ірмолойних збірниках, що в Каталозі зазначено такими номерами: № 102 (арк. 268); № 128 (арк. 140); № 191 (арк. 105); № 212 (арк. 128); № 377 (арк. 113); № 877 (арк. 188) та ірмоси руського напіву можемо знайти у таких трьох збірниках: в Ірмологіоні останньої третини XVII ст., який зберігається у Варшаві в Бібліотеці народовій **(Akc. 2963)**, (арк. 137); в Ірмолої 60-80 рр. XVII ст. приватної збірки Б. Ладижинського у Перемишлі **№ 4**, (арк. 143); та в Ірмологіоні, датованому 1726 р., переписаному Іоаном при церкві Покрови у селі Селиська. Сьогодні Ірмологій є у Перемишльському народовому музеї **(Ст.-церк. 4614)** (арк. 91). Отож, як бачимо, ірмоси канону на В'їхання Господнє у Єрусалим руського напіву знаходяться тільки на теренах Польщі. Також в ірмолойному репертуарі окремо записували припіви 9-ї пісні, які є заключними у жанрі канону і мають ряд припівів. Такі припіви 9-ї пісні канону Цвітної Неділі болгарського напіву знаходимо в одному Ірмологіоні середини XVII ст. (між 1654 — 1657 рр.), що зберігається у Державній бібліотеці Росії **(Разум. 90)**, (арк. 79).

Друге місце в ірмолойному репертуарі Цвітної Неділі займають стихири, які знаходимо у таких збірниках Каталогу: № 5; № 7; № 9; № 14; № 21; № 22; № 26; № 51; № 58; № 63; № 112; № 148; № 166; № 173; № 174; № 175; № 192; № 193; № 245; № 262; № 266; № 381; № 439; № 509;

№ 510; № 522; № 525; № 532; № 612; № 613; № 616; № 618; № 658; № 671; № 679; № 684; № 827; № 830; № 888; № 925; № 1006; № 1010. З-поміж усіх стихир празника Цвітної Неділі виділено дві з вечірнього богослужіння, зокрема «Днесь благодат», що виконується на Господи Возвах та литійна стихира «Прежде шести дней», що співається на Слава і нині. Обидві стихири в ірмолойній практиці написані у болгарському, простому та київському напівах. Зокрема 24 стихири «Днесь благодат» болгарського напіву спостерігаємо в Ірмологіонах, що зазначені під такими номерами Каталога: № 51 (арк. 337); № 83 (арк. 311); № 93 (арк. 209); № 112 (арк. 421); № 145 (арк. 189); № 174 (арк. 350); № 191 (арк. 105); № 193 (арк. 296); № 246 (арк. 342); № 266 (арк. 423); № 322 (арк. 327); № 335 (арк. 289); № 385 (арк. 528); № 447 (арк. 217); № 470 (арк. 325); № 493 (арк.278); № 516 (арк. 250); № 525 (арк. 289); № 602 (арк. 183); № 612 (арк. 218); № 734 (арк. 215); № 789 (арк. 294); № 888 (арк. 217); № 892 (арк. 409) та 14 стихир «Прежде шести дней» болгарського напіву у таких номерах: № 14 (арк. 182); № 51 (арк. 334); № 83 (арк. 312); № 93 (арк. 216); № 104 (арк. 313); № 108 (арк. 83); № 135 (арк. 219); № 145 (арк. 197); № 191 (арк. 108); № 266 (арк. 414); № 432 (арк. 231); № 470 (арк. 339); № 830 (арк. 203); № 892 (арк. 418). Ще дві стихири простого напіву знаходимо в Ірмологіоні 70 рр. XVII (до 1681 р.), що зберігається у Московському державному історичному музеї **(Син. п. 890)**, (арк. 360), та одну стихиру «Днесь благодат» простого напіву в Ірмолої, датованому 1680 р., записаному Потапком Максимовим та Андрейком Михайловим у Москві при царі Федорові Олексійовичу. Сьогодні Ірмологій зберігається в Державній бібліотеці Росії, що в Москві **(Муз. 7753)**, (арк. 530). Також у цій же Московській бібліотеці спостерігаємо ще одну стихиру «Днесь благодат», написану у київському напіві в Ірмологіоні першої третини XVIII ст. **(Муз. 5407)**, (арк. 330).

Наступний празник Цвітної Тріоді, який створює рухомий річний кругообіг свят, є Пасха, репертуару, якого серед чотирьох найбільших празників Цвітної Тріоді записано найбільше. Укладаємо інципітарій жанрів Пасхи у таблицю:

Ю. Ясіновський **Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст.**					
Інципітарій жанрів празника Пасхи					
стихири	*канон*	*ірмоси*	*світилен «Плотію уснув»*	*припіви на 9-й пісні канону*	*тропар «Христос Воскрес»*
79	75	5	3	5	4

Таб. 2.2.2 Інципітарій жанрів празника Пасхи

На основі таблиці переконуємось, що основне місце серед пасхального ірмолойного репертуару займають канон та стихири, що є головними жанрами у ранішньому богослужінні. Власне канон і стихири утримують центральне місце пасхальної утрені, оскільки богослужіння є унікальним у своїй структурі, що немає звичних піснеспівів, які є на інших утреннях. Здебільшого в ірмолойному репертуарі спостерігаємо повний пасхальний канон з ірмосами та тропарями, проте у деяких Ірмолоях зафіксовані тільки ірмоси канону. Тож ірмоси Пасхального канону є у п'ятьох Ірмолоях, зокрема в Ірмологіоні, датованому 10 — 30 рр. XVII ст. (до 1634 р.), який знаходиться у Києві в Інституті літератури ім. Шевченка НАН України **(ф. 20, № 3)**; в Ірмолої другої чверті XVII ст., що зберігається у Львівському національному музеї **(Q 358)**; в Ірмолої третьої чверті XVII ст., який є у Санкт-Петербурзі в бібліотеці Академії наук Росії **(Осн. 4.7.15)**; в Ірмолої кінця XVII ст. — початку XVIII ст., що перебуває у Львівському національному музеї **(Рк 1337)** та Ірмологіоні, датованому

приблизно 1727 р. в Перемишлі у Народовому музеї **(Ст.-церк. 3794)**. Також із пасхального канону в ірмолойному репертуарі не лише виділено окремо ірмоси, але й припіви на 9-й пісні канону. У пасхальному каноні перед дев'ятою піснею є чотири припіви, які співаються по два рази на перемін з ірмосом дев'ятої пісні «Світися, світися новий Єрусалиме» та далі вісім припівів, що виконуються по одному разу. Сьогодні у богослужбовій практиці в більшості парафій виконують тільки четвертий припів: «Ангел звістив Благодатній». Ці припіви спостерігаємо у п'ятьох Ірмолоях, а саме: в Ірмологіоні, датованому 1675 — 1676 рр. Манявського скиту, що зберігається у Бухаресті в бібліотеці Академії наук Румунії **(Ms slav. 10846)**; в Ірмологіоні 1677 р., переписаному ієродияконом Іосифом Крейницьким Лаврівського монастиря, який знаходиться в Санкт-Петербурзі у Російській національній бібліотеці **(Тит. 1902)**; в Ірмолої 1684 р., переписаному послушником Варнавою Манявського скиту. Сьогодні Ірмологіон належить Центральній державній бібліотеці, що у Бухаресті **(Ms slav. 10845)**; в Ірмологіоні, датованому 1709 р., який є власністю Львівського історичного музею **(Рук. 200)** та в Ірмологіоні 1729 р., переписаному Іоаном Маршалкевичем у селі Оріхівці, що зберігається у Варшаві в Бібліотеці народовій **(Akc. 2693)**. Також серед ірмолойного пасхального репертуару знаходимо припіви на 9-й пісні канону грецького напіву, що є лише в одному Ірмологіоні, датованому 1750 р., записаному ієродияконом Леонідом Хоцятовським у Санкт-Петербурзі. Сьогодні Ірмолой знаходиться у Москві в Державній бібліотеці Росії **(Тр.-Серг. 454)**, (арк. 286).

Найбільше грецьким напівом написано канон Пасхи. Відома дослідниця Т. Каплун, досліджуючи ірмолойні піснеспіви грецького напіву, зазначає, що для грецького напіву найбільш характерним є невматичний та мелізматичний тип розспівування тексту, які призначені для центрального, празничного виконання [72, с. 2-3]. Також дослідниця

підкреслює, що саме грецький напів підпорядковується найперше словесному ряду, а відтак і смисловому та емоціональному значенню [72, с. 5]. Отже, грецьким напівом розспівуються склади слів із збереженням його значення. Тому серед пасхальних піснеспівів найчастіше зустрічаємо канон Пасхи грецького напіву, який виявляємо у наступних Ірмолоях Каталога: № 186 (арк. 273); № 298 (арк. 188); № 384 (арк. 554); № 468 (арк. 197); № 791 (арк. 280); № 882 (арк. 296); № 894 (арк. 334); № 908 (арк. 250); № 931 (арк. 200); № 935 (арк. 200); № 942 (арк. 225); № 944 (арк. 277); № 955 (арк. 275); № 970 (арк. 226).

Серед святкових та урочистих напівів пасхального канону визначається не тільки грецький, але і болгарський та київський. У Каталозі спостерігаємо два канони болгарського напіву в Ірмологіоні 60 — 80 рр. XVII ст. **(НД 110)**, (арк. 275) та в Ірмолої кінця XVII ст., що зберігаються у Львівській національній бібліотеці **(ОН 236)**, (арк. 299). Канон Пасхи київського напіву знаходиться Санкт-Петербурзькому Ірмолої, датованому 1752 р. у придворній півчі **(ДА ІІ. 351)**, (арк. 334).

Цікаві ремарки виявляємо в деяких Ірмологіонах, у яких зазначені вказівки *без нот*, зокрема такі ремарки є в шістьох стихирах, а саме вони зазначені у Каталозі під такими номерами: № 351; № 434; № 702; № 735 № 756; № 763 та у каноні, якого налічуємо двадцять сім у таких номерах Каталога: № 163; № 168; № 246; №ю 254; № 255; № 258; № 289; № 316; № 330; № 350; № 351; № 370; № 375; № 434; № 458; № 511; № 561; № 619; № 624; № 652; № 735; № 756; № 759; № 763; № 765; № 789; № 949, а також виявляємо один ірмос *без нот* в Ірмологіоні 1740 року, що зберігається у Львівському національному музеї **(Q 89)**. Також серед великоднього ірмолойного репертуару зафіксовано пасхальну службу, проте вона зазначена з ремаркою *без нот* у таких збірниках: у Волоському Ірмолої 1670 р. **(Akc. 2961)**, записаному В. Слоньовським, та в Ірмолої, датованому 1675 р., що знаходиться у Варшаві в Народовій бібліотеці

(Акс. 2973). Такі ремарки (без нот) у богослужбовому ірмолойному репертуарі зауважив Ігор Задорожний, досліджуючи елементи новобалканських напівів у каноні Пасхи. Дослідник зауважив, що музичні тексти Пасхи, зокрема окремих піснеспівів стихир, канону тропаря, в Ірмологіонах записувалися зрідка [48, с. 203-204]. Також науковець відзначає, що в рукописах кінця XVI – XVII найбільше спостерігаємо нотних зразків пасхальних піснеспівів, а вже у наступних століттях здебільшого утверджувалася фіксація в усній церковно-співочій практиці, що ми побачили у наших дослідженнях.

Жанр стихири Пасхи займають кульмінаційне місце Пасхальної Утрені, які виконуються разом із трьохразовим тропарем «Христос Воскрес», проте проаналізувавши пасхальний репертуар, виявляємо, що більшість стихир зафіксовані без тропаря, крім чотирьох Ірмологіонів у яких все ж таки тропар присутній, зокрема: в Ірмолої кін. XVI — поч. XVII ст, що зберігається у Києві **(арх. Франка 4779)**; в Ірмолої другої чверті XVII ст., що є у Львівській національній бібліотеці **(НД 161)**; в Ірмолої 1675 — 1676 рр. Манявського скиту, що знаходиться у Бухаресті в бібліотеці Академії наук Румунії **(Ms slav. 10846)** та в Ірмологіоні, датованому 1684 р. послушника Варнави Манявського скиту, що також зберігається у Бухаресті в бібліотеці Академії наук Румунії **(Ms slav. 10845)**. Тропар «Христос Воскрес» має особливе значення не тільки у пасхальній утрені, але і у пасхальній літургії, в якій певні частини замінюють ним. Тому в ірмоному репертуарі спостерігаємо три напіви воскресного тропаря, зокрема, болгарським напівом написано в Ірмологіоні середини XVII ст., що знаходиться в Києво-Межигірському монастирі у Києві в Центральній науковій бібліотеці ім. Вернадського НАН України, Інституті рукописів **(Соф. 112/645)**, (арк. 21) та в Ірмологіоні 1743 — 1745 рр., що зберігається у Львові в Центральному державному історичному архіві **(ф. 201, оп. 4в, од. зб. 158)**, (арк. 227).

Тропар «Христос Воскрес» київського та московського напіву можна побачити лише по одному екземплярі, а саме: київський спостерігаємо в Ірмологіоні 1671 р., записаному киянином, чорним священиком і постриженцем ніжинського монастиря. Сьогодні Ірмологіон є власністю Санкт-Петербурзької бібліотеки Духовної академії **(223 Р.)**, (арк. 271) та московський напів тропаря «Христос Воскрес» міститься в Ірмолої, датованому 1750 р., записаному ієродияконом Леонідом Хоцятовським у місті Санкт-Петербурзі. Зараз збірник зберігається у Москві в Державній бібліотеці Росії **(Тр.-Серг. 454)**, (арк. 290).

Хоча такий багатий репертуар стихир Пасхи, проте їх спостерігаємо лише у київському напіві, за винятком п'ятої з них «Воскресіння день», яка співається з малим славослов'ям.

Стихири Пасхи київського напіву, поспівки якого здебільшого побудовані регулярним речитативним проспівуванням кількох мелодичних фраз, виявляємо у двох збірниках. Зокрема в Ірмологіоні кінця XVII — початку XVIII ст., що знаходиться у Мінську в Державній бібліотеці Білорусії **(091/126)**, (арк. 564) та в Ірмолої, датованому 1764 р., що зберігається у Києві в Центральній науковій бібліотеці ім. Вернадського НАН України, Інституті рукописів **(І, 7468)**, (арк. 286). Заключну пасхальну стихиру «Воскресіння день» спостерігаємо у двох напівах, зокрема болгарському та львівському. Болгарського напіву стихиру виявляємо у сімох Ірмологіонах, що у Каталозі зафіксовані під наступними номерами: № 44 (арк. 152); № 128 (арк. 164); № 175 (арк. 540); № 258 (арк. 338); № 275 (301); № 322 (арк. 343); № 385 (арк. 550) та львівського напіву знаходимо лише в одному Ірмолої першої чверті XVIII ст., що знаходиться у Львові в Національному музеї **(Рук. 84)**, (арк. 218).

Серед інципітарію пасхальних жанрів спостерігаємо світильний, або ще його називають екзапостиларій Пасхи «Плотію уснув», зокрема у таких трьох збірниках: в Ірмологіоні другої чверті XVII ст., що зберігається у

Варшаві у Народовій бібліотеці **(Акс. 2788)**; в Ірмолої, датованому 1682 р., записаному ієромонахом Нафанаїлом Сава-Сторожевського монастиря на замовлення Симеоновича. Сьогодні Ірмологій знаходиться у Московському державному історичному музеї **(Дон. 3)** та в Ірмологіоні першої половини XVIII ст., який знаходиться у Чернігівському історичному музеї **(І-457)**. Крім цих трьох покажчиків, світильний «Плотію уснув» зустрічаємо у Каталозі ще у чотирьох напівах, зокрема 5 піснеспівів болгарського напіву є у таких Ірмологіонах, що у Каталозі зафіксовані такими номерами: № 163 (арк. 196); № 177 (арк. 355); № 255 (арк. 305); № 259 (арк. 312); № 762 (арк. 28). У київському напіві написано 6 піснеспівів: № 791 (арк. 288); № 894 (арк. 334); № 908 (арк. 259); № 931 (арк. 208); № 935 (арк. 208); № 1040 (арк. 71). Два світильні грецького напіву, зокрема в Ірмологіоні, датованому 1750 р., записаному в Санкт-Петербурзі. Зараз Ірмологій зберігається у Москві в Державній бібліотеці Росії **(Тр.-Серг. 454)**, (арк. 288) та в Ірмолої 1752 р., занотованому у придворній півчій Санкт-Петербурга. Сьогодні Ірмологій знаходиться у Київській центральній науковій бібліотеці ім. Вернадського НАН України, Інституті рукописів **(ДА ІІ. 351)**, (арк. 343). На особливу увагу заслуговує могилевський напів світильного «Плотію уснув», якого спостерігаємо тільки у цьому жанрі в Ірмологіоні, датованому 1652 р., записаному священиком Тимофієм Куликовичем в місті Білий Ковель Оршанського повіту при братській церкві Різдва Іоана Предтечі. Збірник зберігається у Московському державному історичному музеї **(Син. п. 1368)**, (арк. 346). Така чисельність напівів світильного Пасхи «Плотію уснув» вказує на особливе значення та підхід у виконанні, адже за уставом його потрібно співати тричі на переміну богослужителя із співцями. Тому, щоб урізноманітнити та підкреслити його у богослужінні, напевно виникла така різноманітність варіантів світильного Пасхи.

Наступним великим празником Цвітної Тріоді є Вознесіння Господнє, репертуару якого в ірмолойній практиці виявляємо найменше. Представляємо таблицю для унаочнення чисельності жанрів:

Ю. Ясіновський **Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст.**				
Інципітарій жанрів празника Вознесіння Господнього				
стихири	*канон*	*ірмоси*	*світилен*	*ірмос 9-ї пісні канону*
15	1 (без нот)	13	2	1

Таб. 2.2.3 Інципітарій жанрів празника Вознесіння Господнього

У наведеній таблиці яскраво видно, що провідними жанрами празника Вознесіння Господнього є стихири та ірмоси, проте стихир у десятки разів спостерігаємо менше за інші головні празники Цвітної тріоді. Жанр стихири виявляємо у таких збірниках, що у Каталозі зазначено номерами: № 9; № 132; № 175; № 192; № 249; № 332; № 382; № 423; № 449; № 509; № 519; № 582; № 760; № 894; № 925, а ірмоси у таких збірниках: № 1; № 2; № 19; № 21; № 45; № 65; № 144; № 201; № 226; № 239; № 381; № 820; № 1036.

Жанр канон празника Вознесіння Господнього знаходимо лише у двох примірниках, це грецького напіву, що виявляємо в Ірмологіоні, датованому 1752 р. у Санкт-Петербурзькій придворній півчій. Сьогодні Ірмологій зберігається у Київській центральній науковій бібліотеці ім. Вернадського НАН України, Інституті рукописів **(ДА ІІ. 351)**, (арк.402), та канон з ремаркою *без нот* – в Ірмологіоні кінця XVI – початку XVII ст., що знаходиться у Київському інституті літератури ім. Шевченка НАН України в архіві Франка **(НД 103)**. Також серед ірмолойного репертуару празника Вознесіння Господнього спостерігаємо ірмос 9-ї пісні канону – в

Ірмологіоні 1675 – 1676 рр. Манявського скиту, що зберігається у Центральній державній бібліотеці (BCS) **(Ms slav. 10846)** у Бухаресті.

Жанр світильний «Учеником зрящим Тя» празника Вознесіння Господнього виявляємо в Ірмолої, датованому 1638 – 1639 рр. (переписаний Феодором Семеновичем з Бережан на Підгір'ї, Супрасльського монастиря). Зараз книга зберігається у Вільнюській центральній бібліотеці АН Литви **(F-19-116)**, а також світильний є в Любачівському Ірмологіоні, датованому 1674 р., записаному Павлом Смеречанським, що зберігається у Львівському історичному музеї **(Рук. 103)**, якого ми проводили аналіз (див. у третьому розділі). Цей піснеспів є у наявності, проте у Каталозі він не вказаний.

Серед вибраного ірмолойного репертуару празника Вознесіння Господнього визначаються дві стихири болгарського напіву, що співаються у вечірньому богослужінні: «Взойдет Бог» на Господи Возвах, яка знаходиться лише в Ірмологіоні другої чверті XVIII ст., який зберігається у Київській центральній науковій бібліотеці ім. Вернадського НАН України, Інституті рукописів **(I, 6691)**, (арк. 316) та литійну стихиру «Господи таїнство», що виконується на Слава і нині в Ірмологіоні, датованому 1699 р., записаному бакалавром Михаїлом Стручковичем у місті Добротвір. Сьогодні Ірмологій зберігається у Львівському національному музеї **(Q 61)**, (арк. 267).

Заключним празником Цвітної Тріоді є свято П'ятидесятниця. В ірмолойному репертуарі найчастіше трапляється назва – Зшеся Святого Духа. Репертуар свята в ірмолойній практиці відзначається найменшим інципітарієм жанрів, проте найбільшою чисельністю стихир. Отож, викреслюємо таблицю піснеспівів празника П'ятидесятниці:

Ю. Ясіновський **Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 ст.**		
Інципітарій жанрів празника П'ятидесятниці		
стихира	*Канон*	*ірмоси*
115	14	28

Таб. 2.2.4 Інципітарій жанрів празника П'ятидесятниці

Наведена таблиця ілюструє жанр стихири як провідний в ірмолойному репертуарі празника П'ятидесятниці та цілого періоду Цвітної Тріоді, оскільки спостерігаємо його найчастіше. Зокрема знаходимо їх у наступних Ірмологіонах, зазначених у Каталозі під такими номерами: № 3; № 5; № 6; № 7; № 8; № 9; № 12; № 13; № 14; № 21; № 22; № 25; № 26; № 27; № 33; № 41; № 45; № 46; № 48; № 50; № 51; № 55; № 56; № 57; № 58; № 59; № 63; № 65; № 80; № 83; № 87; № 98; № 103; № 111; № 125; № 126; № 143; № 149; № 150; № 170; № 173; № 174; № 175; № 192; № 195; № 204; № 217; № 230; № 232; № 239; № 241; № 246; № 249; № 252; № 257; № 258; № 262; № 269; № 276; № 279; № 285; № 315; № 319; № 350; № 365; № 371; № 375; № 381; № 385; № 403; № 409; № 434; № 444; № 449; № 454; № 470; № 479; № 489; № 509; № 510; № 522; № 541; № 560; № 566; № 611; № 612; № 615; № 616; № 658; № 685; № 713; № 720; № 767; № 775; № 779; № 810; № 822; № 832; № 871; № 878; № 885; № 888; № 892; № 916; № 925; № 958; № 993; № 997; № 1014; № 1019; № 1036; № 1057; № 1070; № 1084; № 1085. Також в Ірмологіоні першої половини XVII ст., який знаходиться у Науковій бібліотеці львівського університету **(Рук. 1720/III)** є стихира «Прийдіте людіє» з ремаркою у двох варіантах.

Серед празничних стихир П'ятидесятниці визначаються дві із вечірнього богослужіння – це «Прийдіте людіє», що виконується на Господи Возвах, та у роді стихир на стиховні – «Цару небесний». Вони

написані у трьох напівах: болгарському, руському та київському. Отож, обидві стихири налічують по 33 варіанти болгарського напіву в українських та білоруських Ірмологіонах, а саме стихиру «Прийдіте людіє» зустрічаємо у таких номерах Каталогу: № 2 (арк. 228); № 6 (арк. 8); № 14 (арк. 217); № 32 (арк. 223); № 37 (арк. 280); № 39 (арк. 230); № 44 (арк. 215); № 46 (арк. 240); № 50 (арк. 327); № 51 (арк. 388); № 72 (арк. 563); № 87 (арк. 250); № 95 (арк. 276); № 102 (арк. 282); № 108 (арк. 139); № 109 (арк. 147); № 125 (арк. 312); № 126 (арк. 312); № 151 (арк. 334); № 194 (арк. 259); № 245 (арк. 596); № 319 (арк. 443); № 351 (арк. 232); № 377 (арк. 142); № 385 (арк. 575); № 400 (арк. 322); № 454 (арк. 204); № 533 (арк. 244); № 545 (арк. 237); № 577 (арк. 205); № 608 (арк. 236); № 620 (арк. 95); № 647 (арк. 327); а, стихиру «Цару небесний» спостерігаємо у таких Ірмолоях, що зазначені номерами Каталогу: № 2 (арк. 228); № 6 (арк. 8); № 14 (арк. 217); № 32 (арк. 223); № 37 (арк. 280); № 39 (арк. 230); № 44 (арк. 215); № 46 (арк. 240); № 50 (арк. 327); № 51 (арк. 388); № 72 (арк. 563); № 87 (арк. 250); № 95 (арк. 276); № 102 (арк. 282); № 108 (арк. 139); № 109 (арк. 147); № 125 (арк. 312); № 126 (арк. 312); № 151 (арк. 334); № 194 (арк. 259); № 245 (арк. 596); № 319 (арк. 443); № 351 (арк. 232); № 377 (арк. 142); № 385 (арк. 575); № 400 (арк. 322); № 454 (арк. 204); № 533 (арк. 244); № 545 (арк. 237); № 577 (арк. 205); № 608 (арк. 236); № 620 (арк. 95); № 647 (арк. 327).

Якщо у болгарському напіві визначалися дві празничні стихири П’ятидесятниці, то у руському напіві тільки одна – «Цару небесний», яку виявляємо у таких збірниках Каталогу: № 9 (арк. 145); № 22 (арк. 145); № 32 (арк. 233); № 51 (арк. 393); № 72 (арк. 577); № 83 (арк. 346); № 87 (арк. 250); № 93 (арк. 289); № 94 (арк. 288); № 100 (арк. 173); № 102 (арк. 287); № 104 (арк. 356); № 151 (арк. 343); № 166 (арк. 297); № 169 (арк. 317); № 171 (арк. 242); № 174 (арк. 372); № 181 (арк. 242); № 186 (арк. 277); № 192 (арк. 333); № 195 (арк. 382); № 246 (арк. 395); № 258 (арк. 342); № 319

(арк. 445); № 385 (арк. 578); № 470 (арк. 401); № 489 (арк. 223); № 612 (арк. 229); № 754 (арк. 197); № 888 (арк. 231); № 892 (арк. 488); № 898 (арк. 243); № 904 (арк. 282). Київським напівом написана одна стихира «Прийдіте людіє» в Ірмологіоні, датованому 1671 р., переписаному киянином, чорним священиком і постриженцем Ніжинського монастиря Філаретом Кириловим. Сьогодні Ірмологій знаходиться у Санкт-Петербурзі в Духовній академії **(223 Р.)**, (арк. 274).

Друге місце серед ірмолойного репертуару празника П'ятидесятниці займають ірмоси канону, їх налічуємо 28 у таких Ірмолоях Каталога: № 1; № 2; № 6; № 7; № 11; № 14; № 19; № 25; № 27; № 40; № 41; № 45; № 52; № 65; № 108; № 109; № 129; № 144; № 226; № 262; № 381; № 389; № 473; № 820; № 871; № 917; № 988; № 1009. Вдвічі менше після ірмосів спостерігаємо сам канон Зіслання св. Духа, його налічуємо 14 у таких номерах Каталога: № 5; № 8; № 14; № 25; № 26; № 50; № 111; № 145; № 148; № 208; № 248; № 720. У двох Ірмологіонах знаходимо вказівні ремарки *два варіанти*, зокмема в Ірмологіоні 70-80 рр. XVII ст., що зберігається у Львівській національній бібліотеці **(НД 374)**, а у Лежайському Ірмолої 1680 – 1681 рр., переписаному дидаскалом Василієм Скалацьким, що знаходиться у Львівській національній бібліотеці **(НД 103),** виявляємо ремарку *без нот.*

Отож, виокремивши ірмолойний репертуар періоду Цвітної Тріоді ранньомодерної доби, який відзустрічаємо ображає багатство та розмаїття церковної практики, можемо простежити найбільш вживані жанри у богослужінні та їх кількість. На цій основі укладено таблиці, з якої добре видно динаміку фіксації та інципітарій жанрів празників Цвітної Тріоді, які займали важливе місце у церковній практиці. Така кількість жанрів і розмаїтість напівів: болгарський, грецький, руський, минтянский, київський та простий – засвідчує важливість та значимість кожного свята у богослужбовій практиці. Найбільше богослужбових жанрів Цвітної Тріоді

в ірмолойному репертуарі спостерігаємо написаних у болгарському напіві, адже сам напів призначений для празничного виконання з Литією, натомість минтянский і простий напіви зустрічаємо дуже рідко. З проаналізованого ірмолойного репертуару періоду Цвітної Тріоді можемо стверджувати, що музичне мистецтво ранньомодерної доби досягло високого рівня та широко розвивалося і розповсюджувалося не тільки у церковному колі, але і поза ним з метою навчання музичної грамоти.

2.2. Грецькі невменні самогласні стихири у репертуарі Цвітної Тріоді.

У візантійській гимнографічній творчості жанру стихирам приділено особлива увага, оскільки у богослужіннях значна частина піснеспівів заповнена ними. У стихирах викладено тему дня або пригадано якусь подію із Святого Письма, зазвичай вони приурочені до віршів якогось псалма, а їх кількість у богослужінні залежить від празника чи будня. У богослужбовій практиці, стихири мають своє мелодичне оформлення: подібні, самоподібні, самогласні та гласова приналежність. Найчастіше виконуються на подібний, які на початку тексту стихири позначені червоним кольором у дужках, наприклад «Подібний: Преславні мученики», чи «Подібний: Коли з древа», або гласова приналежність. Іноді стихири бувають з написом «самоподібні» або «самогласні». Позначка «самоподібні» означає, що має оригінальний наспів, однак, може використовуватися як зразок для співу інших стихир, а «самогласні» вказують на те, що вони мають свій оригінальний наспів і не можуть використовуватися для виконання інших. Такими є самогласні стихири, що містяться у грецькому невменному Доксастарію Петроса Пелопоннесіоса 1820 року Δοξαστάρον συντομόν. Πέτρου Πελοποννησίου. Βουκουρέστι, 1820 [229]. У візантійську церковну музику Петрос

Пелопоннесіос вніс великі вклади, що стосується Ірмологіону, надрукований вперше в транскрипції в 1825 р. і короткий, простий Стихирар або Доксастаріон, надрукований вперше в транскрипції у 1820 р. Скорочений Доксастаріон Петроса Пелопоннесіоса був однією з перших транскрипцій стихир згідно з новим простим стилем, що отримав назву «гіфос», який створив Іоан Трапезунтіос. Необхідність такого скорочення виникла після прохання патріарха Кирила V у 1756 році, оскільки тоді у своїй творчості композитори XVII століття, такі як Георгій Райдестінос, Панагіот Нових Хризафів та Германос Нового Патрасазанадто стару мелодику стихир занадто розробили.

У Доксастаріоні самогласні стихири записані невменною нотацією, яка відображає еволюцію церковної монодії як культурно-мистецького явища. Із виникненням невменої нотації у музичній практиці з'явилася можливість фіксації на письмі численного музичного репертуару усної і напів усної практики церковного співу. Невменна нотація давала змогу відтворити плинність мелодики, основаної на хірономічній системі. Особливість невменної нотації дозволяє співати мелодичними формулами, а не інтонуванням окремих звуків, оскільки вона не передає точної висотно-звукової організації та метрики, а вся увага зосереджується на відтворенні мелодії.

В історичному контексті формування невменних знаків та графічних форм виокремлюють три етапи розвитку візантійської нотації, зокрема: палеовізантійську (до поч. XII ст.), середньовізантійську (XII – XV ст.) та нововізантійську (від 1814 р.). Поряд із трьома видами візантійських нотацій існувала ще екфонетична, у якій визначалися три типи знаків: 1) синтаксичні, 2) акцентні та 3) символи, що вказували на підвищення чи пониження голосу в кінці речення. У гимнографічнмх текстах трапляються не лише екфонетичні знаки, але й і грецькі

акцентуаційні, що наголошували окремі голосні літери на відміну від екфонетичної нотації, що виділяє цілу фразу.

Палеовізантійська нотація позначає мелодичні фразування її початкові та завершальні побудови, які фіксувалися знаками хірономії, що відображали не лише ритмічні і мелодичні позначення, але й певні рухи керівника хору. Середньовізантійська нотація вводить певні стилістичні зміни у мелодиці, що збагатились різними мелодичними і ритмічними розмаїтостями. Невменна система набула нового значення і доповнилась додатковими знаками, проте в основі лежала пелеовізантійська нотація. Новий метод (нотація сучасної грецької церкви) запроваджений з 1821 р., базується в основному на середньовізантійській нотації, проте є деякі зміни, що пов'язані з розвитком мелізматичного викладу фактури і зростанням ролі хроматизму [173]. Такі стилістичні зміни нотного запису створили цілу низку теоретичних трактатів візантійської музики XI – XII ст., у яких вказані назви і значення невм, мелодичних формул, мелізматичних груп та елементи музичної теорії — протеорії [143, с. 15]. У трактатах розписано інтонаційне та етичне значення ладів та їх відтінки, а також застосування знаків модуляцій у певних графічних прикладах [211, с. 42–44]. Про особливості візантійської музики можемо дізнатися не лише із трактатів, але й з книг пападики. У цих книжках пояснюється значення гласів-іхосів, характеристика гласової інтонації ехемати та відомості про хірономічні знаки [219, с. 247].

Визначивши історичний контекст знакової нотації, розглянемо невменний репертуар Цвітної Тріоді з Доксастаріону Петроса Пелопоннесіоса 1820 року, у якому вміщено самогласні стихири цілого року. Репертуар невменних стихир Цвітної Тріоді подаємо в оригіналі та із українським та старослов'янським перекладом. Назви перекладу стихир вказуємо за першою фразою піснеспівів з Молитвословів, видані монашим

згромадженням Василіянами у 1937 та 1990 роках українською та церковнослов'янською мовами.

У Доксастарію спостерігаємо три стихири, що виконуються у Лазареву суботу на вечірній і співаються у роді стихир на стиховні, зокрема:

1. «Χαῖρε καὶ εὐφραίνου πόλις Σιών» — «Радуйся і веселися Сіоне» (український переклад), «Радуйся і веселися граде Сіоне» (церковнослов'янський переклад);
2. «Ἦλθεν ὁ Σωτὴρ σήμερον, ἐπὶ τὴν πόλιν Ἰερουσαλήμ» — «Нині прийшов Спас у місто Єрусалим», «Прийде Спас днесь во Ієрусалим»;
3. «Ὁ τοῖς Χερουβὶμ ἐποχούμενος» — «Ти, якого носять херувими», «На херувіміх носимий і співаємий от серафим».

Ці три стихири виконуються не тільки у Лазареву суботу, але і на вечірні Цвітної Неділі, проте вони вже розміщені в іншому місці, а саме у розділі стихир на Господи Возвах. Дані стихири написані у Ἦχος πλ. δ' гласі.

Також у Доксастарію виявляємо стихири Цвітної Неділі, що співаються на вечірні у ряді стихир на стиховні, зокрема:

1. «Ἐκ βαΐων καὶ κλάδων» — «Відсвяткувавши празник віток», «От вітвій і вавій, яко от божественна праздника». Ця стихира виконується із наславником і у гласі Ἦχος β';
2. «Φοβερὸν τὸ ἐμπεσεῖν, εἰς χεῖρας Θεοῦ ζῶντος» — «Страшно воно впасти в руки Бога живого», «Страшно впасти єже впасти в руці Бога жива». Глас Ἦχος γ';
3. «Συναγωγὴ πονηρὰ καὶ μοιχαλίς» — «Господи, коли ти бажав увійти у святе місто», «Сонмице лукавая і прелюбодійная». Глас Ἦχος βαρὺς.

Празнику Пасхи у Доксастарію присвячено лише одну стихиру «Ἀνσατάσεως ἡμέρα» — «Воскресіння день», «Воскресенія день»; та

тропар «Χριστὸς ἀνέστη» — «Христос воскрес», «Христос воскресе», Ἦχος. πλ.q.

Оскільки у збірнику вміщено прості мелодії, то не дивно, що репертуару Пасхи виявляємо найменше серед невменного репертуару свят Цвітної Тріоді, адже празник Пасха є одним із найбільшим Господських свят, мелодії піснеспівів, яких писали, здебільшого, у складнішій фактурі задля увиразнення торжественості празника. Тому піснеспіви празника Пасхи у цей збірник не зафіксовували.

З-поміж грецького невменного репертуару празника Вознесіння Господнього виявляємо три стихири, які виконуються у середу на вечірній, а саме:

1. «Τῶν κόλπων τῶν πατρικῶν μὴ χωρισθείς» — «Лона Отцевого не залишаючи», «Нідр Отеческих не разлучся». Стихири співається на Слава і нині у ряді стихир на Господи Возвах і написана Ἦχος πλ. β' гласі.
2. «Ἀναλαμβανομένου σου Χριστέ, ἐκ τοῦ ὄρους τῶν Ἐλαιῶν» — «Коли ти, Христе, вознісся з гори Оливної», «Воспріємлему тебі, Христе, от гори Масличния». Дана стихира виконується у ряді стихир на стиховні, Ἦχος β'.
3. «Ἐτέχθης ὡς αὐτὸς ἠθέλησας» — «Ти народився, як сам цього бажав», «Родился єси, яко сам восхотіл єси». Стихира написана у ряді стихир на стиховні у гласі Ἦχος β'.

Празнику П’ятидесятниці у Доксастарію присвячено також три стихири, що співаються на вечірні:

1. «Δεῦτε λαοί, τὴν τρισυπόστατον Θεότητα προσκυνήσωμεν» — «Прийдіть, народи світу, поклонімся Богові в трьох особах», «Прийдіте людіє, трисостасному Божеству поклонімся”. Стихира виконується на Господи Возвах із Наславником, Ἦχος πλ. δ'

2. «Γλῶσσαι ποτὲ συνεχύθησαν» — «В давнину через горде і зухвале стовпотворіння», «Язиці іногда размісишася». Стихира співається на Слава і нині у ряді стихир на стиховні у гласі ἦχος πλ. δ'
3. «Βασιλεῦ οὐράνιε» — «Царю небесний», «Цару небесний». Ця стихира займає третє місце у ряді стихир на стиховні та виконується у ἦχος πλ. δ'

У двох наведених перекладах стихир Цвітної Тріоді виявляємо той факт, що церковнослов'янська мова є більш наближена до грецького оригіналу, яку перекладачі дотримувалися принципу перекладу слово в слово, натомість український варіант перекладали за змістом.

Виокремивши невменний репертуар циклу Цвітної Тріоді, а саме чотирьох головних празників: Цвітна Неділя, Пасха, Вознесіння Господнє та П'ятидесятниця дозволяє нам співставити грецькі піснеспіви з Доксастарія та українські з Ірмологіонів, для порівняння богослужбових традицій. Так як в ірмолойному репетуарі назви стихир зназначені лише у напівах, а основна їх частина просто вказані у пункті *стихири на В'їхання, стихири Пасці, стихири Вознесіння, стихири на Зшестя св. Духа,* проте у такому випадку, стихири в розділах зазначені майже всі. Це дає підстави стверджувати про орієнтацію на грецьку богослужбову практику і використання однакових піснеспівів в українських церквах.

Розглянувши грецький репертуар Цвітної Тріоді з Доксастарія П. Пелопоннесіоса (1820 р.), доцільно є визначити, які на сьогодні є методи прочитання та аналізу невменних піснеспівів, а також їх пояснення. У наукових підвалинах вже чимало написаних праць про особливості візантійської семіології та способи її аналізу. Одними із перших серед дослідників, що цікавилися візантійською музикою, були музикологи Е. Веллес, Г. Тільярд та О. Странк, які на основі методологічних засад візантійських невм через Monumenta Musicae Byzantinae зробили пояснення до прочитання невменної нотації [121]. Крістіан Троєльсґард

[222], розкрив основі теоретичні і практичні аспекти візантійського співу в Греції з акцентом зв'язку музики із словом. Науковець проаналізував візантійські піснеспіви в загальному контексті музичної культури та розкрив їх історичні особливості. Серед українських дослідників про особливість візантійської семіографії можемо дізнатися завдяки працям: Лілії Терещенко-Кайдан [173], яка розкрила еволюційні процеси формування грецької (візантійської) нотації впродовж століть від античності до сучасності. Дослідниця описала відмінності трьох видів невменної системи: палеовізантійської, середньовізантійської та сучасної грецької, а також на прикладах визначила еволюційні зміни нотних систем. Дослідниця Євгенія Ігнатенко [61] широко розкрила питання методології атрибуції україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів кін. XVI - поч. XVIII ст. На основі порівняльного аналізу, дослідниця виявила особливості співаних традицій та історичного розвитку візантійської нотації; на базі сучасних дослідницьких напрацьовань охарактеризувала основні методології дослідження візантійської нотації. Сучасну практику літургійного співу грецької православної церкви висвітлив І. Міщенко [127.]. Дослідник розкрив питання осмогласся, яке є основою грецької церковної монодії [126, с. 85], зазначив низку піснетворців та мелодосів, які тісно пов'язані з процесом формування осмогласся та описав роди музики (діатонічні і хроматичні відтінки) [124]. Великий внесок до студіювання сакральної монодії зробила Марія Качмар, захистивши дисертацію про особливості церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотації [78]. Дослідниця детально розкрила історичний контекст трьох нотацій, визначивши структурні елементи музичних текстів, описала особливості аналізу кожного виду нотацій та на певних прикладах зробила порівняльно-семіологічний аналіз. Дослідники при розгляді невменного репертуару використовують різні методи дослідження давніх піснеспівів,

проте майже всі вони роблять транскрипції та використовують розгорнутий структурний аналіз, який має певні етапи студіювання:

- структурний або метричний аналіз, передбачає поділ твору на періоди, вірші, ко́лони, кількість тривалостей на кожен склад;
- звуковисотна організація: ладоінтонаційне розгортання модуляцій, каденцій та кульмінацій;
- синтаксичний аналіз формує поділ твору на музичні фрази та формули;
- генеративний метод, використовують для порівняння тонального і метричного виміру у середньо- та пізньовізантійській нотаціях [208].

Отже, завдяки згаданим теоретичним працям у яких розписано особливості прочитання невменної нотації та методології дослідження грецьких давніх піснеспівів дає широкий спектр до студіювання невменного репертуару не тільки Цвітної Тріоді, а й всіх гимнографічних жанрів. Представлений репертуар самогласних стихир з Доксастаріону Петроса Пелопоннесіоса 1820 р. може зацікавити до нових наукових досліджень, що в подальшому збагатить музичну культуру.

2. 3. Музично-поетичні паралелі стихири «Воскресіння день» та тропаря «Христос Воскрес» за грецькими та українськими рукописами.

Церковна музика української церкви східної традиції у наукових підвалинах щоразу більше привертає увагу як українських так і зарубіжних дослідників із різних сфер студіювання: музикантів, лінгвістів, істориків, богословів, тощо, оскільки вивчення сакральних піснеспівів охоплює не лише певну епоху історії української музики, але й іншої держави — Візантії. Дослідження духовної музики вимагає закономірного

розгляду як музики, так і тексту, оскільки всі богослужіння української церкви візантійського обряду є співаними, а текст і музика є нероздільні.

У наукових підвалинах сьогодення питанню церковної музики вже багато зроблено, однак ще залишається чимало проблем відкритими чи сумнівними. Дослідницька увагу зосереджувалася, здебільшого, на перекладацькій роботі: збереженні тексту, метрики, мелодики, акцентів, структури та форми, що призвело до розбіжних висновків. Валентина Холопова, досліджуючи сакральні піснеспіви, зазначає, що переклади церковних піснеспівів на слов'янські мови втратили поетичну структуру візантійських зразків, а мелодика здебільшого «прозаїчна», оскільки мелодичні тексти замінювали слов'янськими [186, с. 186 – 204]. Проте багато дослідників, таких як Мілош Велімірович, Крістіан Ганнік, Роман Якобсон, Еґон Веллес, Ервін Кошмідер висунули припущення про часткове збереження мелодики піснеспівів при перекладі на слов'янські мови грецьких оригіналів. Дослідник В'ячеслав Загребін, який досліджував давні пам'ятки руської писемності, при порівнянні грецьких та слов'янських текстів зазначає деяку відмінність між ними, зокрема: слов'янські фрази значно розлогіші за грецькі, що подекуди у слов'янських перекладах охоплюють дві-три грецькі фрази, або трапляються коротші за оригінал. Також є рівні фрази з однаковими знаками поділу. [44, с. 143]. Болгарські науковці зробили висновок, що церковнослов'янські переклади великою мірою зберігали ритміку й мелодику візантійської церковної монодії, утверджуючи за цими текстами статус поезії [169, с. 11]. Дослідження О. Цалай-Якименко про відповідність грецьких і слов'янських зразків показали структурну подібність поезії як організації слова і музично-співаних складових, які враховувалися і зберігалися при перекладі. Тому у піснеспівах української сакральної монодії трапляються ті ж принципи утворення музично-віршових структур, що і в грецьких зразках. [188, с. 67–100]. При

слов'янському перекладі зберігалася не тільки поезія у часовому вимірі, але і загальні принципи музичної форми та жанрове спрямування.

Багатолітні дослідження візантійської музики і гимнографії дали можливість Е. Валесу зробити висновки про способи перекладання піснеспівів. Він зазначає, що в окремих випадках трапляються мелодичні доповнення з метою зберегти метричку сітку. Якщо строфа була більша на декілька силаб ніж зразок, то її дописували додатковими звуками, здебільшого висхідним рухом або на тій самій висоті. Головне завдання, яке ставили перед собою слов'янські перекладачі — зберегти метричну сітку мелодики при послідовному перекладі, тому подекуди бачимо, що окремі слова змінені, щоб вирівняти невідповідність у кількості складів[228].

Основна закономірність взаємозв'язку візантійських та слов'янських піснеспівів, зазначає О. Цалай-Якименко, розглядається у стильовому відношенні, що базується на органічному зв'язку з формотворенням, яким виступає структура і форма піснеспівів, а мелодичний розвиток візантійських та слов'янських піснеспівів залежить від словесного тексту, в якому діють закони синкретизму давньої хореї — триєдиного мистецтва слова — руху — мелосу [188, с. 56]. Також дослідниця виокремила головні параметри монодії як мистецького продукту певного стадіального типу — мистецтва синкретичного, у якому в триєдиному зв'язку виступають словесно-текстові, рухово-хореїчні та мелодико-інтонаційні фактори [188. 56]. Власне такий триєдиний зв'язок формотворення піснеспівів визначає форму твору сакральної монодії та їх тяглість. Лідія Корній вважає, що церковна монодія має зв'язок не лише із словесним текстом, але й жанром, проте різні напіви одного тексту урізноманітнюють піснеспіви, що свідчить про осмислення богословської ідеї [90, с. 73]. Вона заперечує тезу переваги слова над музикою, а висуває припущення їх взаємодії разом у поєднанні.

Багато відомих науковців-медієвістів вважають, що монодійний репертуар богослужбових піснеспівів формувався на основі сталого канонічного тексту або одночасно з мелодією створюваними видатними мелургами. Іван Вознесенський висуває думку, що саме розмаїтість ритміки творить музично-віршову поетику піснеспіву. Дослідник у своїх працях зумів описати музичні особливості монодії, зокрема визначив метроритмічну організацію піснеспівів, яка має чітку структуру: поділ на піввірші (коліна), стишки (періоди) і строфи (куплети) [14, с. 54–71]. Важливим аспектом побудови мелодій у візантійській церковній монодії є формульність, яка має важливу роль у структуруванні піснеспівів. На прикладі ірмосів Мирослав Антонович [7] розглядав принцип формульності в українській церковній монодії і виокремив для кожного гласу-іхосу певні фрази-моделі, які залежно до тексту можуть видозмінюватися: звуження, розширення, варіантна повторність, зміни окремих звуків за висотою, проте сама основа залишається незмінною. Ці мотиви часто трапляються на початку, у середині та у кінці побудов піснеспівів. Не менш важливим питанням сакральних піснеспівів є каденції, які утворюють риму в музиці. Мирослав Антонович досліджуючи ірмолойні антифони зазначає: «Каденції в осмоглассі утворюють порівняно найстійкіші формули. Розглядаючи каденції, слід зауважити, що в межах окремого гласу не лише останні ноти чи мотиви окремого співу виявляють тенденції до не змінної форми. Цілі заключні фрази зберігаються у первісній або варіантній формі. По суті, можна говорити про кінцеві фрази (клаузули), ніж про каденції у прямому розумінні» [7, с. 35].

Серед музикологічних питань співвідношень поетики та музики, дослідники виокремлюють ритміку, яка внутрішню організовує структуру тексту. Основними формотворчими критеріями візантійської гимнографії виступає наголос та кількість складів, які регулюють ритм мелодії.

Дослідник сакральної монодії Мілош Велімірович на прикладі аналізу жанру ірмосів зауважив збереження грецької мелодики, форми, метричних схем при перекладі слов'янськими мовами [224]. Також Мілош Велімірович зазначає, що за допомогою розміщених акцентів, які збігаються у слов'янських перекладах з грецьким оригіналом, відбувається тісний зв'язок між музикою і текстом. Відповідність наголосів зберігається не тільки в складах тексту, але в певній висоті мелодії, що є однією з найхарактерніших рис візантійської музики.

Щоденна богослужбова практика церковних жанрів привернула нашу увагу, щоб провести дослідження на прикладі грецького та українського зразків стихири *Воскресіння день,* яка є п'ятою серед пасхальних стихир, сягає вершини у заключному місці усього великоднього богослужіння та тропаря *Христос Воскрес*, в якому розкривається головний зміст празника Пасхи і він виконується разом із стихирою. Дослідження піснеспівів проводимо за допомогою стилістично-синтаксичного (структурного) та ретроспективного аналізів. Перший метод розглядає будову двох зразків піснеспівів (поділ на ко́лони, мелодичні та каденційні звороти, ладотональні особливості, взаємодію тексту та мелодики). Другий – співставлення зразка піснеспіву із Доксастарія Петроса Пелопоннеса 1820 року та з нотолінійного Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. (НД 374). Для того, щоб порівняти грецький і слов'янський зразки стихири *Воскресіння день* і тропаря *Христос Воскрес,* робимо транскрипцію з грецького невменного оригіналу та з рукописного Ірмологіону на європейську нотацію. Завдяки транскрипції піснеспівів маємо можливість візуально співставити обидва зразка і детально їх проаналізувати, звертаючи увагу на деяку мелодичну спільність чи відмінність між ними. Грецький варіант піснеспівів подаємо у ключі «соль», тоді як слов'янський запис у ключі «до». Хоча є така різниця у ключах, проте вона дозволяє нам побачити схожість чи

несхожість певних поспівок, а також їх напрямок руху. У візантійських напівах, як і в григоріанських, мелодична організація позначень ритму, тривалостей і тактів була відсутня, а вся пульсація ритміки обумовлювалась текстом. Тому роблячи транскрипцію грецького та українського оригіналів, ми враховуємо ці особливості і записуємо піснеспіви по фразах:

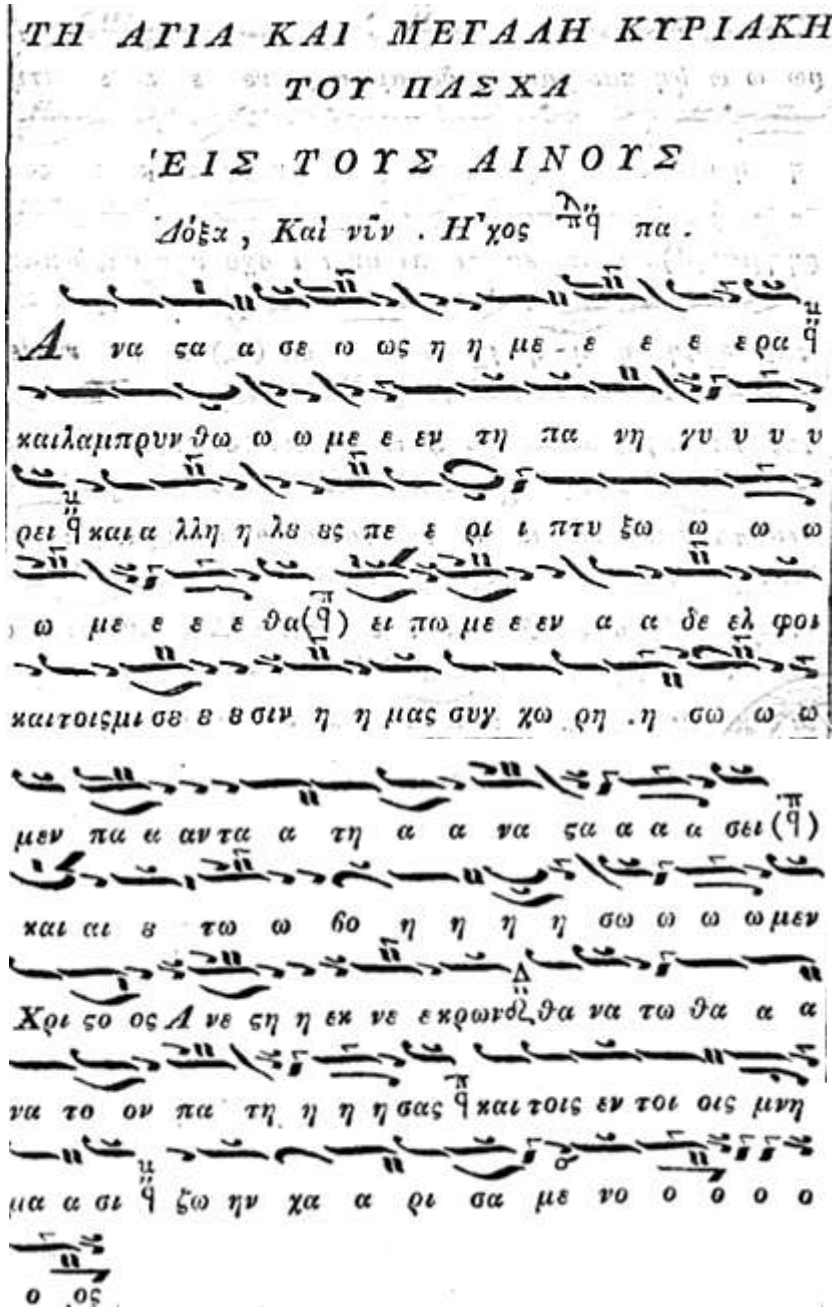


Рис. 2.3.1 Ілюстрація оригіналу стихири Ἀνσατάσεως ἡμέρα з Доксастарія Петроса Пелопонесіоса (1820 р.)

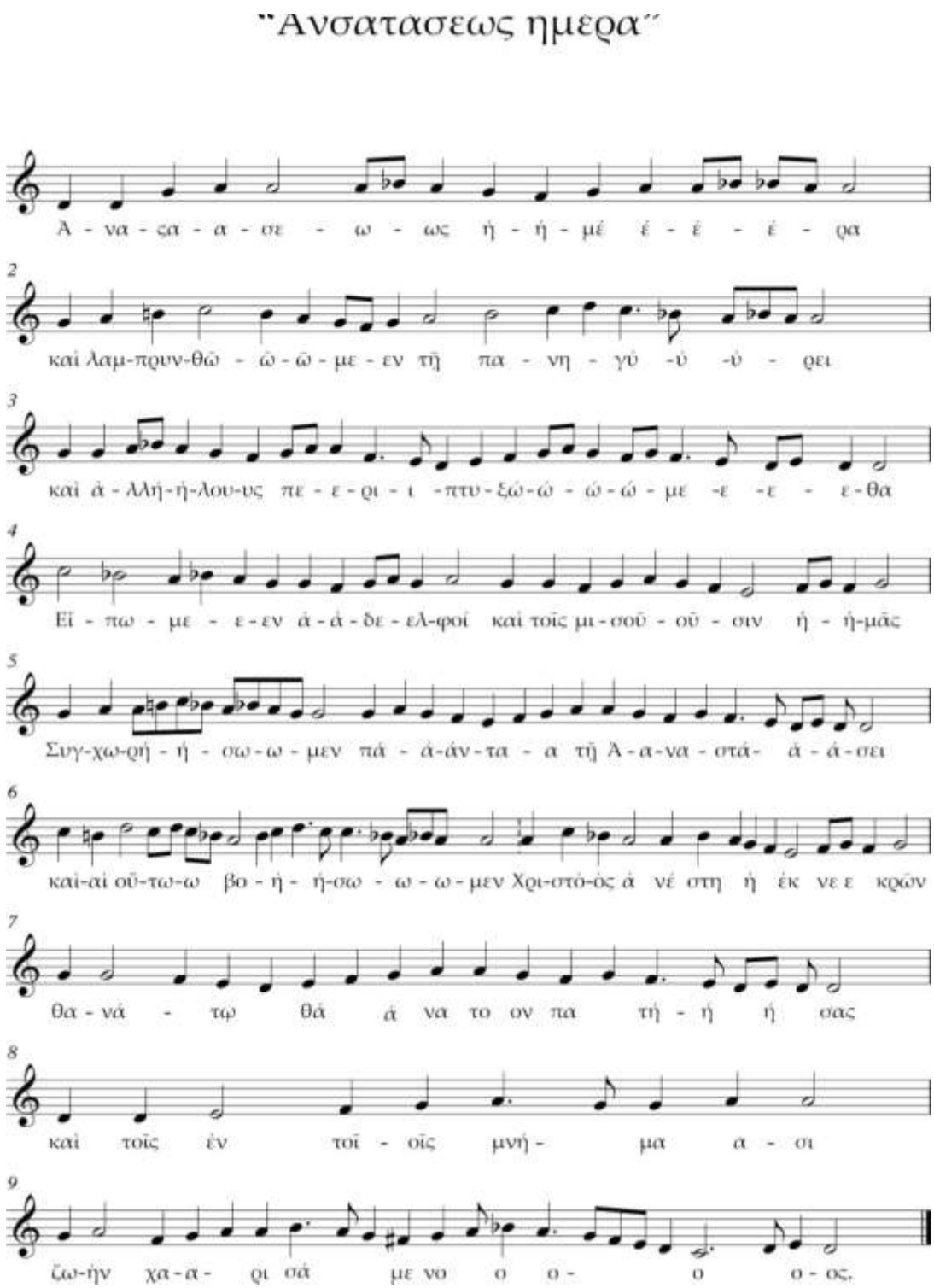
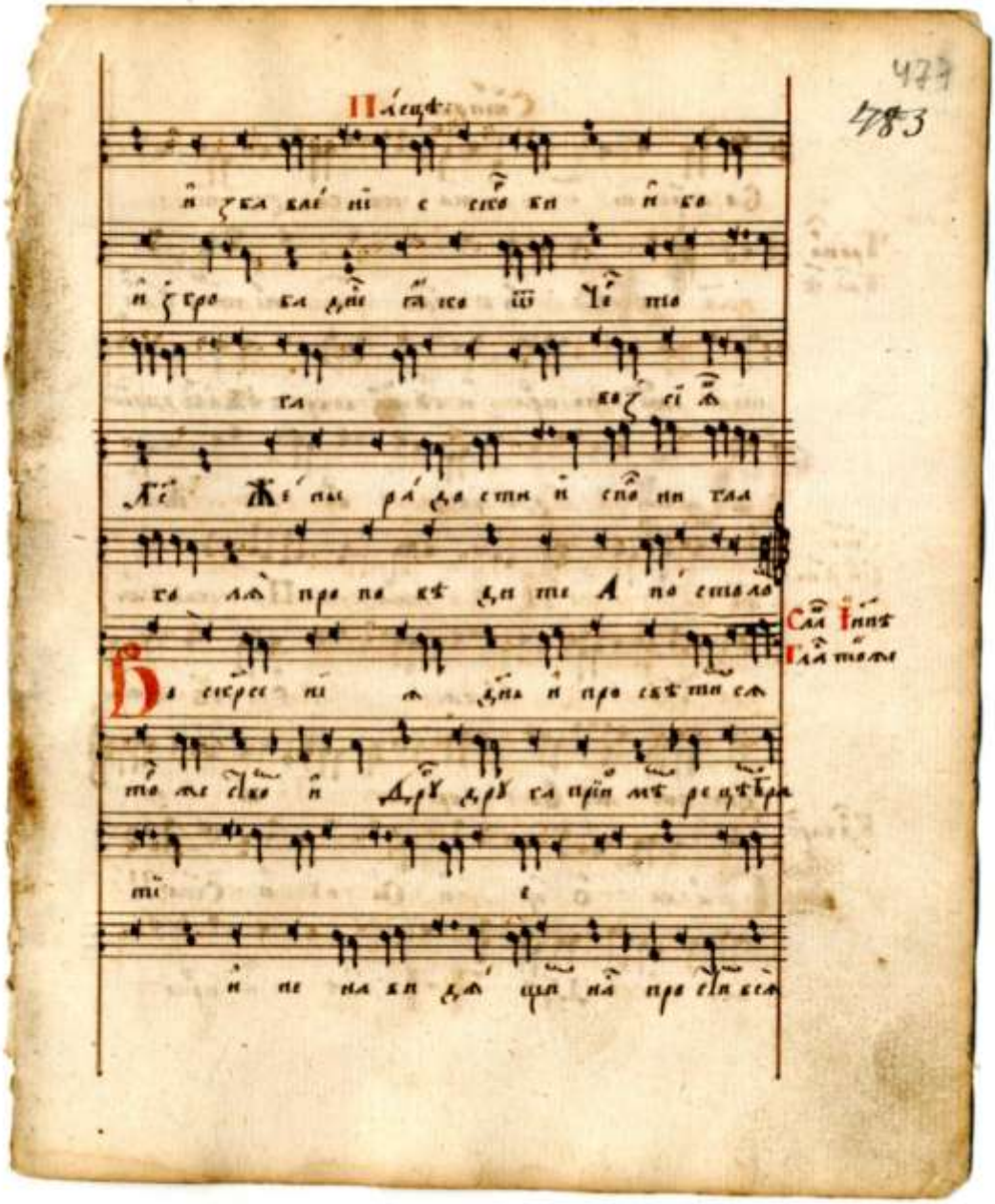


Рис. 2.3.2. Транскрипція стихири Ἀνσατάσεως ἡμέρ з Доксакстарія Петроса Пелопонесіоса (1820 р.)


Пасха
Сл҃а і҃ пѧ
Гл҃а то́же

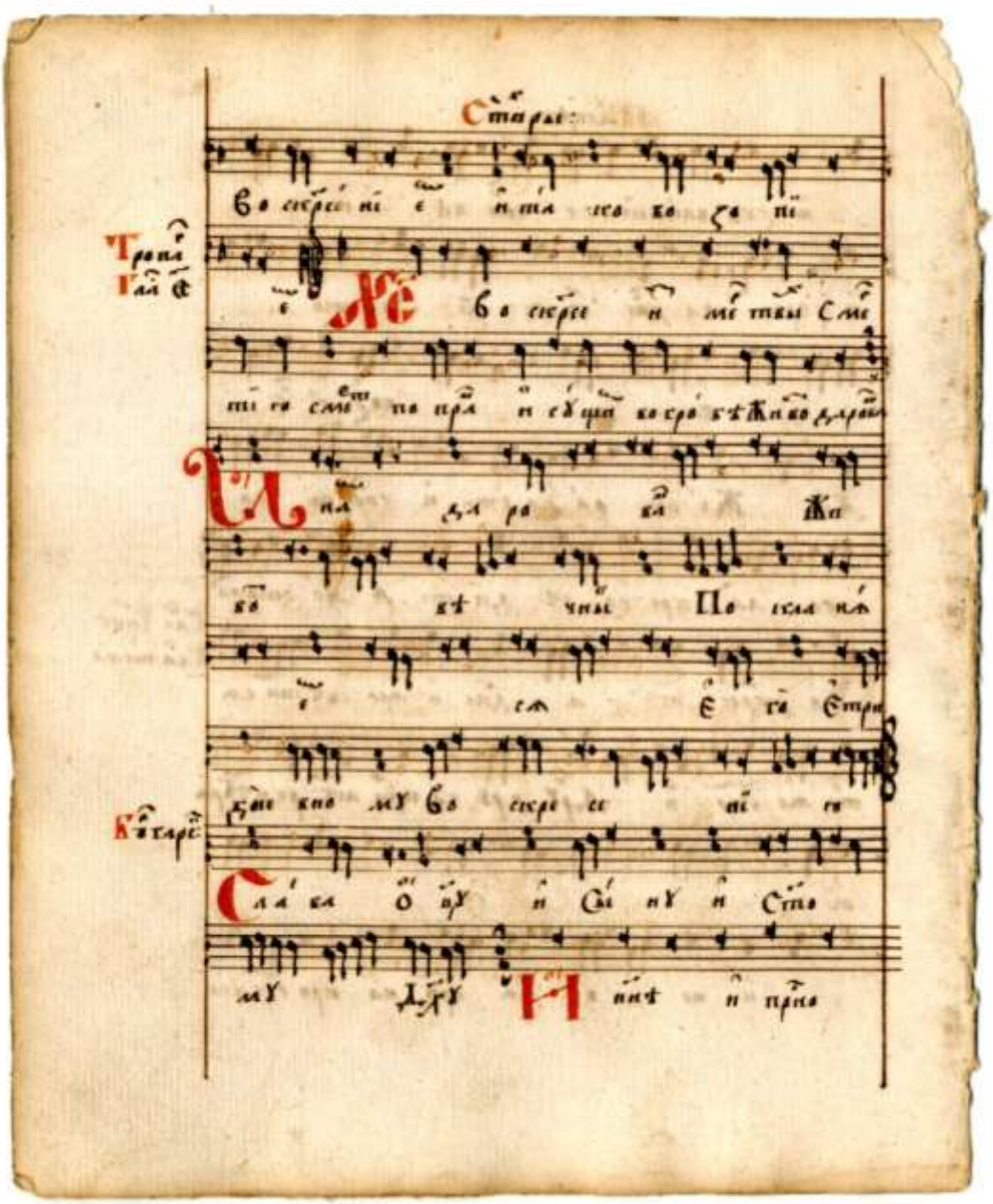


Рис. 2.3.3 Ілюстрація оригіналу стихири Воскресіння день і тропаря Христос Воскрес з рукописного Ірмологіону 70-80 рр. XVII ст. ЛНБ (НД 374)

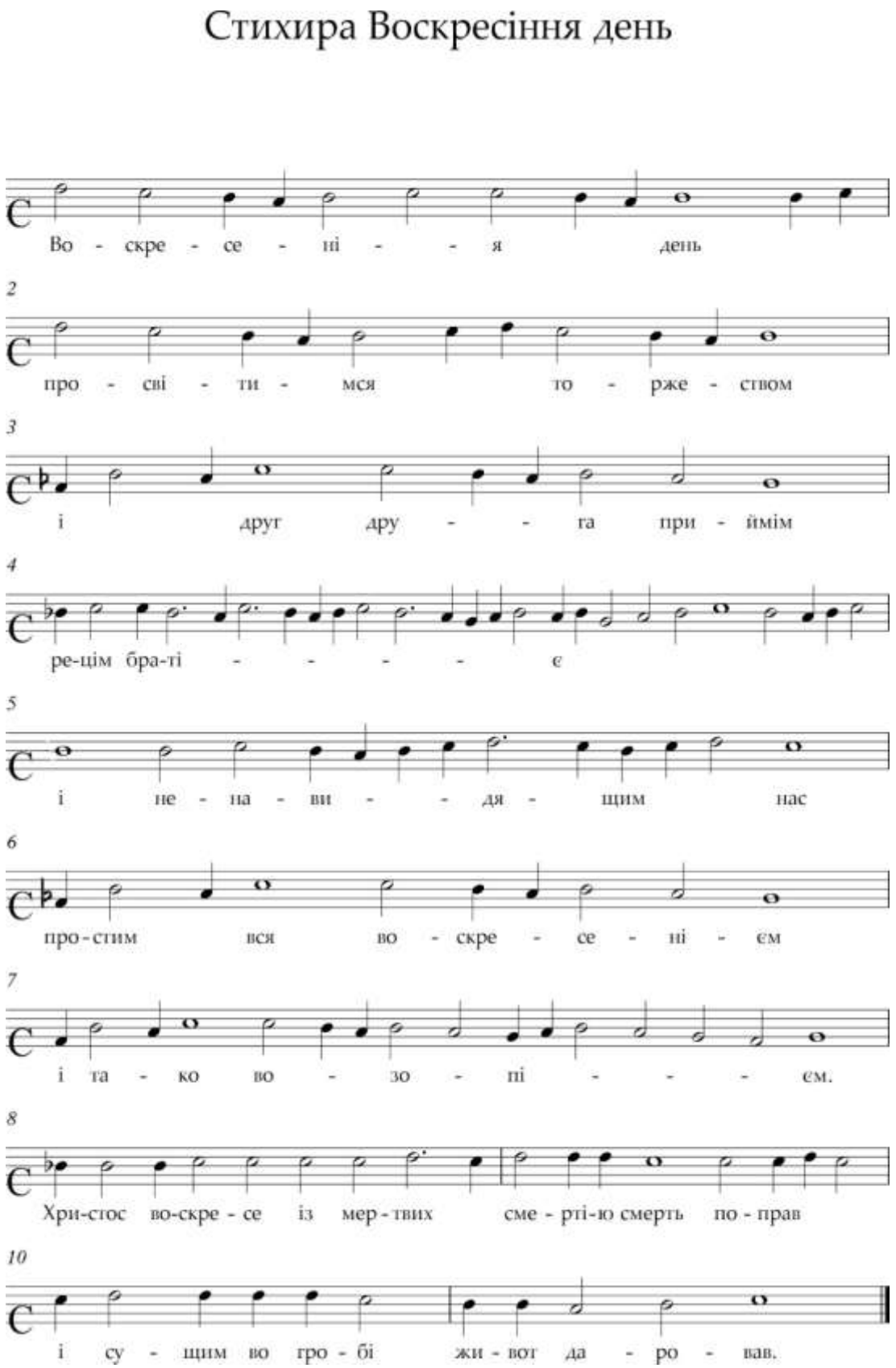


Рис. 2.3.4 Транскрипція стихири Воскресіння день і тропаря Христос Воскрес з рукописного Ірмологіону 70-80 рр. XVII ст. ЛНБ (НД 374)

Співставивши та розглянувши обидва зразки – грецький та український піснеспівів, спостерігаємо розспівність мелодичного начала. Як у грецькому, так і в українському варіанті спостерігаємо присутність стрибків та розгорнуті мелодичні мотиви. У стихирах здебільшого переважає силабічний тип викладу, лише в українському варіанті у четвертому речення на слові *братіє* спостерігаємо мелізматику. Грецький зразок стихири починається основним звуком і закінчується на IV ступені, від цього ж звуку починається тропар Χριστὸς ἀνέστη, і закінчується основним звуком. В українському варіанті стихира *Воскресіння день* починається із V ступеня і закінчується на основному I. У процесі розгортання мелодики у стихирі українського зразка відбулася мутація, що залишилась у тропарі *Христос Воскрес*, тому він починається із низького III ступеня і закінчується на IV. Така практика – нестійкої каденції в ірмолойних піснеспівах – трапляється досить часто, оскільки у богослужбовій практиці починається наступний співаний жанр, який здебільшого написаний основним тоном.

Музична форма двох зразків піснеспівів написана у двочастинній формі, оскільки твори складаються із двох текстових фрагментів. Перший – це стихира *Воскресіння день*, а другий – тропар *Христос Воскрес*. В основі першої частини лежать три речення, а другої – два, які відповідають змісту і музичній логіці. Основна форма піснеспівів викладена прозово, членування їх органічно не квадратне. У стихирі простежуємо чотири речення, а у тропарі – два, всередині яких не дотримується жодна повторюваність типу стоп. Текст піснеспівів ділиться не метрично, а за змістом. Тому закономірність форми визначає текст, що смислово членується на речення з пожальшим поділом: кількість слів, порядковість акцентів, смислові паралелі і опозиції. Отож із поділом на речення ми отримуємо паралель класичної пісенної форми – двочастинну мініатюру.

На відміну від класичної форми у піснеспівах повністю відсутня метрична екстраполяція, проте метричну організацію вибудовують ладові формули.

Головна тема піснеспівів зображає *радість*, яка відчувається не тільки у стихирі та у тропарі, але і в усьому пасхальному богослужінні. У стихирі висвітлюється головна догма християнства: *все і всім простити задля Воскресіння Христового*, а слова тропаря доповнюють цю думку стихири словами: *Христос подолав смерть, задля нашого спасіння*.

Проаналізувавши обидва зразки піснеспівів, відстежуємо подібні риси в грецькому та українському варіантах, що виявляються рівномірним чергування підйомів і спадів мелодичної лінії. Інтонаційний розвиток мелосу побудований на опорних тонах з плавними переходами і оспівуванням їх. Діапазон українського піснеспіву досить витриманий в межах сексти («h» малої октави – «g» першої октави) із плинним голосоведенням мелодики, натомість грецький варіант є більш контрастним у мелодичному началі, що пояснюється у розлогому діапазоні в межах нони («c» першої октави – «d» другої октави) та хроматичних ходів звука «h». Початкова поспівка обидвох зразків є закличного, урочистого характеру мажорного нахилу, створює радісний настрій упродовж творів.

В обох піснеспівах наявне музичне римування у певних мелозворотах та каденціях, а саме у стихирі українського зразка у першому, другому, третьому, шостому і сьомому реченнях, з яких третя і шоста фраза повторюються однаково, а сьома із доповненням на складі «пі» слова *возопієм.* У грецькому варіанті стихири Ἀνσατάσεως ἡμέρα і тропарі Χριστὸς ἀνέστη також виявляємо музичне римування фраз однаковими поспівками на словах *περιπτυξώμεθα, πάντα τῇ Ἀναστάσει; θανάτῳ θάνατον πατήσας.* Порівнюючи каденційні звороти обидвох стихир, виявляємо, що у стихирі *Ἀνσατάσεως ἡμέρα і тропарі Χριστὸς ἀνέστη* заключна побудова має розвинутий мелос, який досягає кульмінаційного

моменту на звуці «d», натомість в українському зразку замикання утверджується доволі скромно на тонічних функціях.

Зіставивши обидва піснеспіви, виявляємо й відмінні риси: у грецькому зразку кожна фраза закінчується половинною нотою і відповідним складом чи словом, натомість в українському варіанті кожне речення закінчується цілою нотою з мелодичним доповнення, що називається анадіплозіс, тобто мелодичне плетиво виростає з інтонації попередньої фрази і переходить у наступну, спостерігаємо у першому, четвертому та восьмому реченнях піснеспіву.

Визначивши спільні і відмінні риси мелодичної структури у двох зразках, доцільно є звернути увагу на кількість складів у кожній фразі грецького та українського варіантів. Для цього виписуємо кожну фразу з грецького й українського зразка і полічимо їх кількість та відповідність складів:

Ἀ-νσα-τά-σε-ως ἡ-μέ-ρα, καὶ λα-μπρυν-θῶ-μεν τῇ πα-νη-γύ-ρει, ***- 18 складів***
καὶ ἀ-λλή-λους πε-ρι-πτυ-ξώ-με-θα Εἴ-πω-μεν ἀ-δε-λφοί, ***- 16 складів***
καὶ τοῖς μι-σοῦ-σιν ἡ-μᾶς· Σ-υγ-χω-ρή-σω-μεν πά-ντα τῇ Ἀ-να-στά-σει , ***- 20 скл.***
καὶ οὕ-τω βο-ή-σω-μεν· ***- 7 складів***

Χρι-στὸς ἀ-νέ-στη ἐκ νε-κρῶν, θα-νά-τῳ θά-να-τον πα-τή-σας, ***- 17 складів***
καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνή-μα-σι ζω-ὴν χα-ρι-σά-με-νος. ***- 14 складів***

Во-скре-се-ні-я днесь про-сві-ти-мся тор-жест-вом ***- 13 складів***
і друг дру-га прий-мім ре-цім бра-ті-є ***- 11 складів***
і не-на-ви-дя-щим нас про-стим вся во-скре-се-ні-єм ***- 15 складів***
і та-ко во-зо-пі-єм: - ***- 7 складів***

Хри-стос во-скре-се із ме-ртвих сме-рті-ю смерть по-прав ***- 14 складів***
і су-щим во гро-бі жи-вот да-ро-вав ***- 11 складів***

Виписавши кількість складів в обидвох стихирах, укладемо їх у таблицю для унаочнення:

Порівняльна характеристика кількості складів у піснеспівах				
стихира Воскресіння днесь			***тропар Христос Воскрес***	
Речення	*грецький зразок*	*український зразок*	*грецький зразок*	*український зразок*
1	18	13	17	14
2	16	11	14	11
3	20	15		
4	7	7		

Таб. 2.3.5 Порівняння кількості складів у стихирі Воскресіння день і тропарі Христос Воскрес грецького і українського зразка

На основі порівняльного аналізу української та грецької мов піснеспівів виявляємо невідповідність кількості складів, за винятком останнього речення стихири, в якій спостерігаємо аналогічну кількість 7=7 складів. Також у зіставленні двох зразків виявляємо дуже цікаву закономірність метричної сітки, яка симетрично розташована, тобто у стихирі *Воскресіння день* у перших трьох реченнях грецький зразок на п'ять складів є довшим, а тропар *Христос Воскрес* на три склади є довшим за український, що свідчить про високу майстерність збереження перекладачами поетичної і музичної структури давніх піснеспівів. Тепер виникає доцільне питання, яким чином робили переклади гимнографічних жанрів? Задля того зіставимо кожне слово в слово обидвох зразків:

Воскресенія	*день*	*просвітимся*	*торжеством*
Ἀνσατάσεως	*ἡμέρα*	*καὶ λαμπρυνθῶμεν*	*τῇ πανηγύρει*

і друг друга	*приймім*	*реці́м*	*братіє*
καὶ ἀλλήλους	*περιπτυξώμεθα*	*Εἴπωμεν*	*ἀδελφοί*

і ненавидящим	*нас*	*простим*	*вся*	*воскресенієм*
καὶ τοῖς μισοῦσιν	*ἡμᾶς·*	*Συγχωρήσωμεν*	*πάντα*	*τῇ Ἀναστάσει*

і тако	*возопієм.*
καὶ οὕτω	*βοήσωμεν·.*

Христос	*воскресе*	*із мертвих*
Χριστὸς	*ἀνέστη*	*ἐκ νεκρῶν*

смертію	*смерть*	*поправ*
θανάτῳ	*θάνατον*	*πατήσας,*

і сущим	*во гробі*	*живот*	*даровав.*
καὶ τοῖς ἐν	*τοῖς μνήμασι,*	*ζωὴν*	*χαρισάμενος.*

Зробивши такий експеримент, виписуючи кожне слово в слово стихири і тропаря грецького і українського варіантів, виявляємо послідовне перекладання з грецького оригіналу на церковнослов'янську мову слово у слово. Наталія Сиротинська, досліджуючи ірмос першої пісні успенського канону Козьми Маюмського українського та грецького зразків підтверджує твердження збереження дослівного перекладу слов'янами грецького оригіналу та наголошує на часту силабічну тотожність грецьких і церковнослов'янських текстів. [161, с. 18]. Також

дослідниця простежила, як мелодична метрика реагує на співвідношення поетичної метрики в ірмосі, і дійшла висновку, що музична метрика «вирівнює» поетичні «нерівності» завдяки розспівуванню окремих силаб. На мелодичну метрику грецьких піснеспівів і їх українських відповідників, також звернув увагу М. Муліч, який висуває думку, що при дослівному перекладі грецьких піснеспівів не відповідну кількість складів допомагала вирівняти метрична сітка мелодики засобами музичної виразності [133]. Тому доцільно є нашому дослідженні стихири *Воскресіння день* і тропаря *Христос Воскрес* грецького і українського зразка, простежити як мелодична метрика взаємодіє з поетичною? Задля того полічимо тривалість нот в обидвох варіантах, за одиницю виміру беремо половинну ноту, так звану метричну силабо-ноту, і зіставимо їх для порівняння. Хоча невменна нотація не має чітко виміряної тривалості, проте основний ритм, все таки, зберігається, що дозволяє нам зіставити обидва зразки для порівняння метричної силабо-ноти.

Ἀνσατάσεως ἡμέρα, καὶ λαμπρυνθῶμεν τῇ πανηγύρει,	*18 (долей)*
καὶ ἀλλήλους περιπτυξώμεθα Εἴπωμεν ἀδελφοί,	*18(долей)*
καὶ τοῖς μισοῦσιν ἡμᾶς· Συγχωρήσωμεν πάντα τῇ Ἀναστάσει,	*20 (долей)*
καὶ οὕτω βοήσωμεν·	*9(долей)*

Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν, θανάτῳ θάνατον πατήσας,	*18(долей)*
καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι ζωὴν χαρισάμενος	*18(долей)*

За таким же принципом полічимо метричні силабо-ноти в українському варіанті піснеспівів.

Воскресенія день просвітимся торжеством	*19 (долей)*
і друг друга приймім рецім братіє	*31(долей)*

і ненавидящим нас простим вся воскресенієм *22(долей)*
і тако возопієм: *15(долей)*

Христос воскресе із мертвих смертію смерть поправ *15 (долей)*
і сущим во гробі живот даровав *9(долей)*

Для наочного бачення відповідність метричних силабо-долей у стихирі Воскресіння день і тропарі Христос Воскрес грецького і українського зразків укладемо їх у таблицю:

Порівняльна характеристика кількості метричних силабо-долей у піснеспівах				
стихира Воскресіння днесь			***тропар Христос Воскрес***	
Речення	*грецький зразок*	*український зразок*	*грецький зразок*	*український зразок*
1	18	19	18	15
2	18	31	18	19
3	20	22		
4	9	15		

Таб. 2.3.6 Порівняння кількості метричних силабо-долей у стихирі Воскресіння день і тропарі Христос Воскрес грецького і українського зразків

Зіставивши обидва грецький та український варіанти піснеспівів, виявляємо нетотожність силабо-долей у кожній фразі, зокрема український зразок на кілька половинних нот є більшим за грецький.

Тепер відповідно до вище аргументованого, виникає питання, як співвідноситься музика зі словом у кожному піснеспіві. Тому із наведених таблиць порівняємо метричну сітку відповідності долей і складів:

Грецький зразок		***Український зразок***
	у стихирі	
1. 18 долей = 18 складів;		19 долей = 13 складів;
2. 18 = 16		31 = 11;
3. 20 = 20		22 = 15;
4. 9 = 7		15 = 7;
	у тропарі	
1. 18 долей = 17 складів;		15 долей = 14 складів;
2. 18 = 14		9 = 11.

Співвідношення музики і слова показує загальну картину побудови композиції піснеспівів, у якому мелодичне плетиво кожного речення піснеспівів має більшу кількість мелодичних силаб-нот ніж складів, лише в останньому речені тропаря в українському варіанті спостерігаємо зворотне. Таке метричне «збільшення» силабо-нот кожного речення, а в останньому реченні тропаря – «зменшення» впливає на загальну структуру композиції, а відтак і на сам характер піснеспіву.

Визначивши загальні конструкції тексту обидвох зразків грецького і українського піснеспівів, тепер звернемо увагу на детальний аналіз мелодичної драматургії кожного піснеспіву окремо. Стихира *Воскресіння день* і тропар *Христос Воскрес* українського зразка має певну логіку розвитку. У першій частині викладено основний мелодичний матеріал: у першому періоді виявляємо: звук «e» та його терцову зону «g-e» октави; секундову інтонацію «e-d»; два тетрахорди: низхідний «g-f-e-d» і висхідний «d-e-f-g». У другому періоді першої частини стихири спостерігаємо мутаційний мелодичний розвиток з фітним розспівом:

початкова поспівка другого періоду є мелодичним зерном, на ньому будується музичний матеріал другого і третього періоду першої частини. Мелодична фраза другого мутаційного періоду починається стрибком відного звука «h» до третього тону «e» та досягає звуку «f» терцовим наповненням, що утверджується на основному звуці «c». На цій розробковій інтонації другого періоду побудований фітний розспів, що починається із низького звука «h» та закінчується на «f». Особливістю фітного розспіву є метричний малюнок: половинка з крапкою і четвертна, що трапляються чотири рази у розробковому періоді. Такий ритмічний малюнок зустрічаємо у другій частині тропаря *Христос Воскрес*, у якому демонструється виразна логіка музичного розвитку. Тропар побудований на мутаційному матеріалі розробкового періоду стихири силабічним викладом, мелодика спочатку рухається знизу вверх, а потім зверху вниз і закінчується на звуці «f». Цілісність двочастинної мініатюри у вигляді стихири і тропаря досягається завдяки логічній послідовності ладових акцентів, що залежать від інтервальних побудов та утворюють паралельно-перемінний характер.

У грецькому варіанті стихири *Ἀνσατάσεως ἡμέρα* і тропаря *Χριστὸς ἀνέστη* мелодична драматургія представлена у декількох поспівкових інтонаціях, що утворюють цілісну картину твору. Такі драматургічні мелозвороти представлені на початку і у кінці кожної фрази, які формують і завершують думку твору. Інтонаційне зерно мелодичної лінії починається із другого речення стихири, розгортається висхідним і низхідним тетрахордовим рухом «g-a-h-c», «c-h-a-g». Надалі такий самий інтонаційний мелозворот зображений у п’ятому реченні стихири. Найвиразніше мелодичні інтонації викладені у каденціях, зокрема у першому і другому реченнях завершення, які мають однакову секундову інтонацію «h-a» і закінчуються половинною нотою «a». Каденційне римування помітно у третьому і п’ятому реченнях стихири та у тропарі на

словах *θανάτῳ θάνατον πατήσας*, які мають однакове мелодичне плетиво. У заключній канві кожної фрази ритмічний малюнок вміщує половинку з крапкою і вісімку, що виразніше формує завершення.

Глибший аналіз обидвох піснеспівів грецького та українського зразків дозволяє побачити виразові засоби музичної мови і закономірності мелодичної побудови, що відображають образно-емоційне забарвлення твору, зокрема в українському варіанті стихири низхідний рух початкової поспівки у першому і другому реченні на словах *Воскресенія, просвітімся* передає відчуття сходження з небес Божої благодаті, а мутаційні мелозвороти у третьому реченні на словах *і друг друга приймім*, у четвертому – *рецім братіє* і у сьомому – *і тако возопієм* загострюють увагу дії, яка виступає у займеннику «ми» до виконання. Відзначимо, що мелодика таким чином допомагає передати сам зміст піснеспіву, а відтак підкреслити найголовніше слово у творі. У грецькому варіанті також спостерігаємо образно-мелодичне забарвлення тексту, зокрема у другому і у п'ятому реченях зустрічаємо хвилеподібний поступеневий рух від звуків *g – c – g* у фразах *καὶ λαμπρυνθῶμεν* (просвітімся) та *Συγχωρήσωμεν* (простим). Таке мелодичне передання змісту піснеспіву є невипадковим, оскільки мелодична фігурація твору утворює коло, що символізує «вічність», тобто у мелозворотах зашифровано розуміння і усвідомлення християнської істини. У четвертому і шостому реченнях грецького зразка у фразах *Εἴπωμεν ἀδελφοί* (рецім братіє) та *καὶ οὕτω βοήσωμεν·* (і тако возопієм) виявляємо досить широкий стрибок на малу септіму (*c – a)*, яким зображено висловлювання людей.

Аналітичні спостереження стихири *Воскресіння день* і тропаря *Христос Воскрес* грецького і українського зразків засвідчують певну мелодико-інтонаційну та ритмічну тяглість з першоетапних витоків – візантійської церковної музики. Основні принципи взаємозв'язку грецького та українського піснеспівів проявляються метричною

організацією та перекладацькою діяльністю візантійський оригіналів церковної гимнографії, яку слов'яни зберігали однакову кількості акцентованих силаб, що показано послідовним перекладом тексту. Варто відзначимо, що в обидвох зразках, хоча по-різному висловлено мелодичну думку, проте однаково підкреслено одні і ті ж самі слова, що засвідчує про важливість значення слова і його мелодичне обрамлення. Хоча в обидвох зразках піснеспівів спостерігаємо подібність інтоніційних мотивів, метро-ритмічної організації, музичної форми у творах, проте розвиток мелодичного руху в обидвох творах виявляємо невідповідним. Це засвідчує самостійність мелодії у грецькому і українському піснеспівах.

Основні положення другого розділу викладені у статті «Melodic-rhythmic composition of the stichera «Resurrection day» and tropar «Christ Risen» in the Greek and Ukrainian version» [216].

РОЗДІЛ 3
ФОРМОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНЕСПІВІВ ЦВІТНОЇ ТРІОДІ ЗА УКРАЇНСЬКИМИ ІРМОЛОЯМИ КІНЦЯ XVI — ПОЧАТКУ XVIII СТ.

3.1. Композиційно-виразова функціональність осмогласся на прикладі стихир Цвітної Неділі.

Українська духовна музика XVI — XVIII ст. представляє великий пласт індивідуальних, неповторних творів із особливою технікою прочитання, яка бере свій початок із візантійської традиції. Відомо, що із хрещенням Русі (988 р.) Київська Русь перейняла від Візантії її музичну культуру, а отже і їхню нотацію, ладову особливість — осмогласся та різні види жанрів, що співаються на богослужінні. Осмогласну систему ввів у застосування – Іоан Дамаскін (675), що представляє собою 8 гласів: 4 автентичних і 4 плагальних. Глас або ще називають іхос у музичному мистецтві означає не тільки визначений звукоряд, але і деяку цілісну систему з особливими характеристиками, які відрізняють один піснеспів від іншого. В основі осмогласся лежать тетрахордові або пентахордові звукоряди. Кожному гласу притаманні свої опорні звуки, каденції і мелодичні формули, які є основною формотворчою структурою творення музичної форми. о. Петро Крип'якевич, досліджуючи богородичну гимнографію у грецькій Церкві зазначає, що від гласової системи у святій поезії залежить майже вся мелодія, а отже, зовнішня форма гимнів [96, с. 127]. М. Скабаланович вважає, що кожен із восьми гласів має свій музичний колорит, характеристику, яку він записав у тлумачному типіконі [163, с. 539–541]. Крім того, напіви одного і того ж гласу не є однаковими для стихир, тропарів, канонів і прокіменів, а є різними.

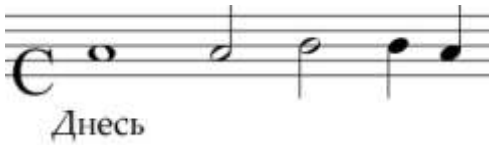
Нашу увагу до студіювання привернули стихири празника Цвітної Неділі, які займають значне місце в ірмолойному репертуарі кінця XVI – початку XVIII століть та представлені у великій кількості і у різних напівах. Дослідження зумовлюється найстабільнішого матеріалу Цвітної Неділі стихир «Днесь Благодат» і «Прежде шести дней» шостого гласу з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст., що зберігається у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника (НД 374). М. Скабаланович вивчаючи осмогласну систему, про шостий глас пише, що в його основі лежить іполідійский напів, який виражає почуття благочестя, відданості, людяності, любові, смутку і плачу, оскільки його мелодика визначається плинністю зв'язковими звуками. [163, с. 539–541]

На основі аналітичних спостережень стихир Цвітної Неділі, побачили самостійність виразових і формотворчих засобів музичної форми, яка базується на візантійській системі осмогласся, що є основою грецької літургійної гимнографії та музики. Стихири Цвітної Неділі «Днесь Благодат» та «Прежде шести дней» є унікальними у своїй музично-структурній побудові та заслуговують на детальний музичний аналіз.

Обидва піснеспіви є самодостатніми у мелодично-структурному плані, проте драматургія поетичного тексту зумовлює певні композиційні мелодичні зміни. Загалом мелос стихир має спокійний, врівноважений характер, а динамічний розвиток характерний для серединної частини. Діапазон стихири відповідає октаві, а рельєфність мелосу досягається розлогим поступеневим руху без стрибків. Кульмінаційного моменту мелодичний розвиток досягає у заключній каденції на звуці «g» першої октави. Спостерігаємо серединні каданси, що структурують довершеність мелодики та її розгортання. Мелодичні поспівки вибудовують ладо-інтонаційне коло мажорного та мінорного нахилу з виразовою диференціацією опорних тонів, що визначає їх функціональність.

Особлива роль мелодичної фрази досягається завдяки організації часового розгортання метрики. Виразовість мелодичних ліній утверджується ритмікою, яка є регулярною та рівномірною. Хоча в музичній складовій відсутні знаки членування, такі як тактова риска, ліга та пауза, проте основну метрики визначає половинна нота. Трапляється ритмічна регулярність масштабного дроблення тривалостей у вигляді: ціла нота – половинні – четвертні. Зокрема такий ритмічний малюнок представлений на початку піснеспіву обох стихир.

Приклад 1 Початок стихири «Днесь Благодат»



Приклад 2 Початок стихири «Прежде шести дней»

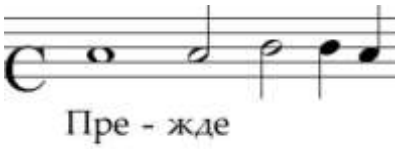


Рис. 3.1.1 Поспівки стихир з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, (НД 374)

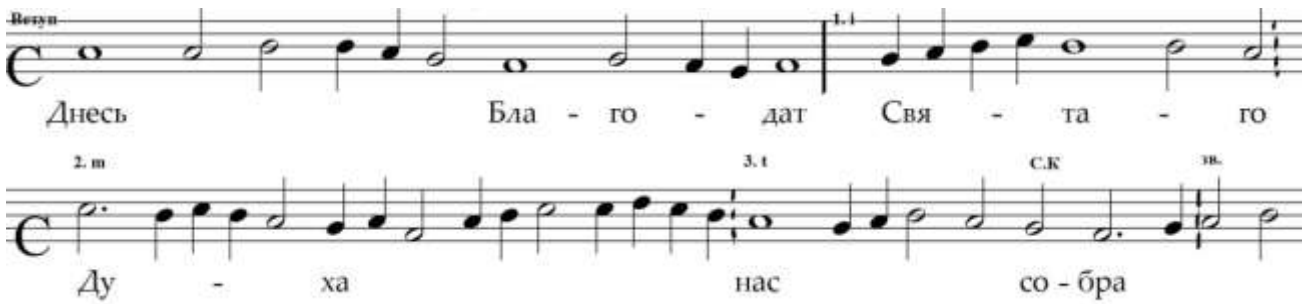
Важливим елементом в ірмолойному репертуарі є принцип повторності мелодико-ритмічних побудов. Періодично спостерігаємо однакові та схожі мелодичні мотиви, які повторюються протягом усього твору. Такий музичний підхід внутрішньо організовує та сконцентровує увагу на метро-ритмічній впорядкованості, що при виконанні чіткіше допомагає відчути пульсацію твору.

Зосередившись на мелодиці стихир, виявляємо характерні риси калофонного співу, що проявляються в окремих метро-ритмічних малюнках, позначені певною логікою розгортання мелосу з варіантним розвитком і мелізматичними елементами у таких словах стихири «Днесь Благодат»: *днесь, Духа, кріпость, твой, ім'я, во вишніх,* а у стихирі «Прежде шести дней» мелізматикою обрамлені слова: *во Вифанію, глаголюще, уготоваємти, преднюю, води, насяща, Єму, глаголе, моїми.*

Основна роль у викладі мелодії належить початковому тематизмі, який збагачений комплексними музично-виразовими та формотворчими засобами, функційних зв’язках, ладо-інтонаційній та звуковисотній організації. Серединні та заключні каданси чітко укладають музичні складові у речення, періоди та їх структурують у музичну форму.

Композиційна структура музичної форми стихир відповідає тричастиності. Мелодична формула вступу спонукає до закличного характеру завдяки наявності у ньому найнижчої ноти *g* та закінчення його на VI ступені. Формотворча експозиційна тема будується, як зазначає Ю. Ясіновський за «відомою тріадою **i:m:t** і знаходить своє втілення у логічно завершених побудовах» [207, с. 45]. Фраза **i** починається із ввідного звуку, висхідним рухом і утверджується на основному тоні. Середина ***m*** базується на опорних тонах мажорно-мінорних нахилів, що структурують половинні ноти. У тріаді фрази **t** зображена серединна каденція. Перехід між частинами утворений зв’язкою та після серединних кадансів представлений висхідним рухом *e, f.* Такий розвиток мелодії формує основний ритмічний малюнок протягом усього твору.

Приклад 3 Експозиція стихири «Днесь Благодат»



Приклад 4 Експозиція стихири «Прежде шести дней»

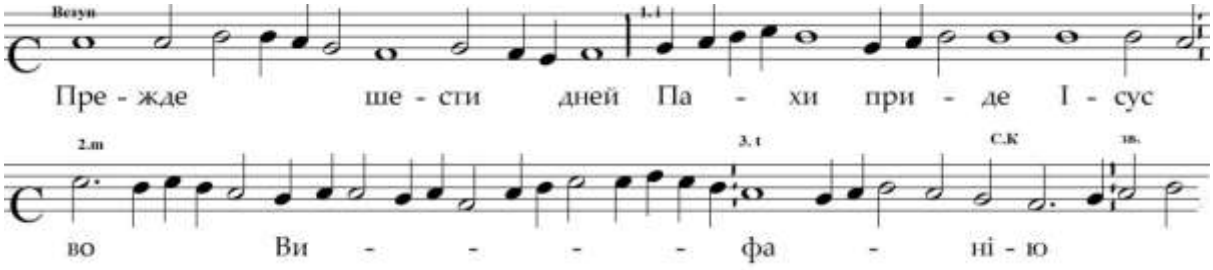


Рис. 3.1.2 Поспівки стихир з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, (НД 374)

У розвитку мелодії спостерігаємо симетрію та різноманітні форми варіантності, що залежать від смислового навантаження стихир. Формотворча особливість мелодики стихир «Днесь Благодат» та «Прежде шести дней» шостого гласу проявляється деякою відмінністю у піснеспівах. Зокрема у стихирі «Прежде шести дней» у **і** – тріаді розвитку експозиційної мелодики виявляємо ще одну цілу ноту *е,* та в **m** – синкопа на слові *Вифанію* на складі «*Ви*». Також спостерігаємо додатковий мелодичний мотив на слові *прийде*, що відображає часовий розмір шляхом розтягування мелодії на декілька звуків у висхідному русі мелодії. Таким чином співвідношення слова і музики у певному гласі приносять додаткову виразовість музичного мистецтва і словесний текст стає провідним у творенні мелосу.

Розробкова частина базується на експозиційному матеріалі. Початкові мотиви розгортаються у більші мелодичні лінії і розміри другої частини стають у двоє більші за першу, що характерно для типової розробкової частини. У стихирі «Прежде шести дней» трапляються додаткові мотиви та незначні зміни у деяких місцях мелодики навідміну від стихири «Днесь Благодат». Також спостерігаємо незначні ритмічні відмінності у піснеспівах, зокрема у четвертому реченні стихири «Днесь Благодат» наступний мотив, побудований на двох половинних, двох

четвертних та цілій нотах, натомість у стихирі «Прежде шести дней» четвертого, сьомого та десятого речень виявляємо одну половинну, половинну з крапкою, дві вісімки та цілу ноту.

Приклад 5 мотив стихири «Днесь Благодат»

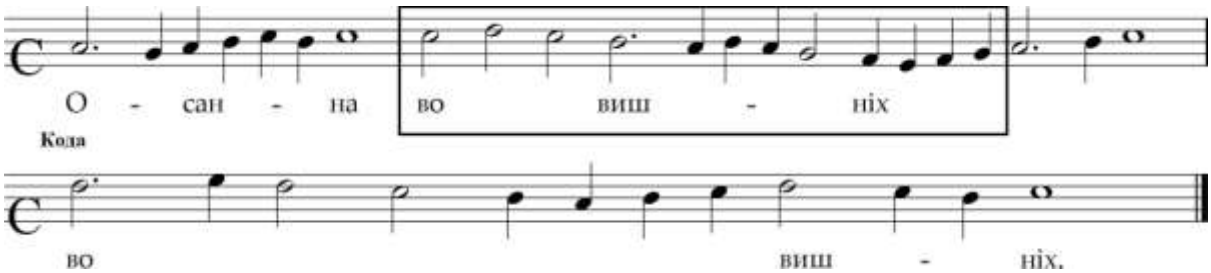
Приклад 6 мотив стихири «Прежде шести дней»

Рис. 3.1.3 Поспівки стихир з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, (НД 374)

Такий приклад засвідчує не помилку переписувача, а є засобом художньої виразовості втіленої мелодично. Цей ритмічний малюнок використовується тричі у різних місцях піснеспіву і структурує мелодичні формули шостого гласу.

Завершальна частина вибудовує нову мелодичну лінію, проте початок стихири «Днесь Благодат» починається на матеріалі розробкової частини, а – «Прежде шести дней» на експозиційному мотиві. Новизну каденції створює спільна поспівка у середині фрази, що розгортається у коду із однаковою інтонацією, проте різною ритмічною виразністю. В обидвох стихирах повторюється останнє слово, зокрема у стихирі «Днесь Благодат» повторюється *во вишніх,* а у «Прежде шести дней» – *моїми.* Таке подвоєння слів в останній фразі підсилює та підкреслює значення змісту стихир.

Приклад 7 Зевершення стихири «Днесь Благодат»



Приклад 8 Завершення стихири «Прежде шести дней»

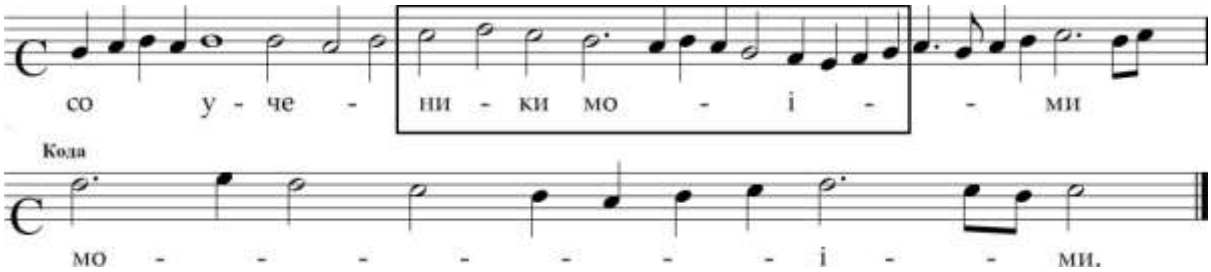


Рис. 3.1.4 Поспівки стихир з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, (НД 374)

На підставі аналізу обидвох стихир Цвітної Неділі, виявляємо виразну диференціацію музичних побудов, що укладаються в самостійні та завершені структури: експозицію, розробку та завершення на матеріалі трифазного розгортання мелодики із окремим вступом та кодою. Переконуємось, що струткурно-музично елементи підкреслюють значення словесного тексту та увиразнюють грані мистецького образу із збереженням осмогласної системи мелодичної організації. Переконуємося, що окремі місця піснеспівів підпорядковуються музичній логіці, натомість більшість музичних формул пов’язані із словесним змістом.

Наведені приклади яскраво свідчать, що в процесі творення піснеспівів враховували особливості осмогласової системи, проте у стихирах шостого гласу виявляємо певні мелодичні зміни пов’язані із змістом тексту. Відтак стихири Цвітної Неділі демонструють виразну мелодику узгоджену із змістом літургійного тексту.

3.2. Музично-поетична драматургія циклічних форм пасхального канону

Богослужіння візантійського обряду впродовж тривалого часу розвитку уклало досконалі форми, що дозволяли глибше розкрити і засвоїти євангельське вчення. З часом, на цій основі виокремилися форма, що базувалася на поєднанні окремих елементів в межах спільної ідеї, зокрема, така форма притаманна окремим службам – літургія, утреня, вечірня тощо. Структура таких служб класифікується за внутрішніми жанрами, що мають аналогічну драматургію, побудовану на основі міцних зв'язків поміж частинами. Такі форми отримали назву циклічних і надалі спостерігаємо їх на прикладі окремих жанрів. Таким яскравим прикладом є канон, що співається на утрені. Драматургію гимнографії та сакральної монодії визначає музична і філологічна складова, що вибудовують літургійно-мистецьку цілісність форми твору. Серед візантійської гимнографії Пасхальний канон займає особливе місце з-поміж усіх творів та належить до золотого фонду Візантійської гимнографії [175, с. 1]. Для нашого дослідження ми обрали Пасхальний канон (гл. 1) з Ірмологіону 70-80 рр. XVII ст., який зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці **(НД 374).** У рукописі чітко вказано автора цього твору: *твореніє Іоана Дамаскіна.*

Тематика Пасхального канону проявляється динамічним розвитком подій, що мають кілька незалежних ліній розгортання. Кожна пісня Пасхального канону має свою тематику, що переплітається із Старим та Новим Завітом, а також цитатами із Пасхальних Слів Григорія Богослова. Поетична мова ірмосів та тропарів пісень канону використовує різні прийоми передання змісту, і у кожній пісні підкреслює провідну тему, що служить так званим рефреном. Зробивши новий український переклад Пасхального канону, – Максим Тимо зазначає: «Фрази насичені

богословським змістом, але не переобтяжені риторикою, радше навпаки – підкорені строгій ритміці та поетиці» [175, с. 1].

Структура Пасхального канону складається із дев'яти пісень, з яких пропускається друга, оскільки має сумну тематику. Кожна пісня починається ірмосом (із грец. означає зв'язок) та двох чи трьох тропарів, за винятком дев'ятої пісні, що має перед ірмосом заспіви. Кожний Ірмос пов'язаний із біблійною подією та святом Пасхи. В основі ірмоса лежить мелодійна та метрична модель, за зразком якого виступають з граничною точністю тропарі канону. Всі пісні закінчуються катавасією, що означає ще раз повторення даного ірмоса. Крім пісень, у середині канону є ще такі жанри, як іпакой, кондак та ікос.

У богослужбових книгах між ірмосами та тропарями пісень Пасхального канону спостерігаємо приспів *Христос воскресе із мертвих*, проте в Ірмологіоні він не зазначений, можливо, через знання його вірянами напам'ять або з метою економії паперу. У музичній і поетичній складовій він служить рефреном, що структурує текст. Провідна роль рефрену – підкреслити головну думку твору та повторити через рівний проміжок часу, щоб основна тема виділялася провідною. Таким чином, завдяки рефрену відбувається драматургічна зв'язка в циклічних композиціях. У межах циклічного твору встановлені драматургічні зв'язки не тільки між ірмосами і тропарями, але й іншими жанрами – кондаком, іпакоєм, ікосом, що виконують роль певних вставок поміж окремими піснями Пасхального канону.

Прочитавши текст Пасхального канону, переконуємось, що концепцію загальної драматургії виділяє провідний настрій радості та святкування з приводу Христового Воскресіння. Особливо цими емоціями наповнені тропарі пісень канону, зокрема у першому тропарі першої пісні *і радуйтеся рекуща, ясно да услишим, побідную поюще;* цілий другий тропар першої пісні *небеса убо достойно да веселятся, земля же да*

радуєтся, да празднуєт же мір видимий і невидимий: Христос бо воста веселіє вічноє; у першому тропарі третьої пісні *да празднуєт убо вся твар востаніє Христово;* у третьому тропарі четвертої пісні *Давид пред сіннім ковчегом скакаше іграя ... веселимся божественні, яко воскресе Христос;* у першому тропарі п'ятої пісні *веселими ногами Пасху хваляще вічную;* у другому тропарі п'ятої пісні *спразднуім любопразденственними чинми Пасху Божію спасительную;* у першому тропарі сьомої пісні *поклонишася радущіся живому Богу;* у другому тропарі сьомої пісні *смерти празднуєм умертвленіє .... іграюще поем виновнаго;* у першому тропарі восьмої пісні *божественнаго веселіє;* в ірмосі дев'ятої пісні *ликуй нині і веселися Сіоне;* у першому тропарі дев'ятої пісні *єгоже вірнії утвержденіє надежди імуще радуємся.*

У циклі Пасхального канону спостерігаємо лейтмотивну драматургію, яка визначає комплекс тематичного образу, постійно повторюваного протягом цілого твору слова *Пасха*, що із євр. Песах означає *проходження повз,* тобто перехід від рабства до свободи. Цей образ переходу від смерті до життя вічного у Новозавітньому значенні виявляємо в ірмосі 1-ї пісні канону *Пасха Господня, Пасха,* у першому тропарі 4-ої пісні *наша Пасха,* у другому тропарі 4-ої пісні *Пасха чистителная,* у першому тропарі 5-ої пісні *Пасху хваляще вічную*, у другому тропарі 5-ої пісні *Пасху Божію спасителную,* у першому тропарі 7-ої пісні *Пасху тайную,* у другому тропарі 9-ої пісні *О Пасха велія і священнійшая Христе.* Завдяки лейтмотивному образові збільшуються виразові засоби і підкреслюється головна тема празника, що визначає драматургію в цілому.

Драматургічні принципи циклічних композицій Пасхального канону визначає провідна тема *Світла* протягом усього твору. В кожній пісні ми спостерігаємо оспівування образу світла, яке пов'язане із Христовим Воскресінням. Ці промені освітили всю Вселенну, навіть Христос зійшов у

пекло, щоб там настало світло Божества. Поетична мова Пасхального канону використовує різні риторичні прийоми, за допомогою яких передано ці поетичні асоціації *Світла*. Зокрема тема світла зображена у таких фразах Пасхального канону: *узрим неприступним світлом воскресенія Христа* у першому тропарі першої пісні; *нині вся ісполнишася світа небо же і земля і преісподняя* у першому тропарі третьої пісні; *адовими узами содержимії зряще к світу ідяху Христе* у першому тропарі п'ятої пісні; *світозарная світоноснаго дне востанія сущи провозвістница в нейже безлітний Світ із гроба плотски всім возсія* у третьому тропарі сьомої пісні; *се бо приїдоша к тебі, яко богосвітила світила* у другому тропарі восьмої пісні; *світися, світися новий Ієрусалиме* в ірмосі дев'ятої пісні.

Також тема Світла зображена поетичними засобами, за допомогою яких структуризуються образи, що спричинили світло у день Воскресіння. Такий поетичний троп у Пасхальному каноні називають *антономазією*, що з грец. означає «перейменувати», тобто заміна власного імені загальним описовим явищем. Цей троп відтворює образ Ісуса Христа, якого замінено на парафраз Сонце Правди у таких реченнях твору: *і паки із гроба красноє правди нам возсія Сонце* у другому тропарі четвертої пісні; *і Христа узрім Правди Солнца всім жизнь возсіяюща* в ірмосі п'ятої пісні. В ікосі в одній фразі спостерігаємо два слова *сонце,* що мається на увазі фізичне тіло і перифраз Христа: *Єже прежде солнца Солнце зашедше іногда в гроб.* Ця фраза написана з використанням риторичної фігури *плеоназм,* що з гр. означає «надлишок, надмірність». Ця фігура пов'язана з розширенням, мовної надмірністю, повтором стройових одиниць з метою посилення сенсу *солнца Сонце*.

Концепція драматургії Пасхального канону показує, що тема Світла та радості розкривається у всіх піснях канону, за винятком шостої, проте у ній розкрито драматичне навантаження догматичної істини словами:

воскресл єси от гробу, що є головною і центральною думкою празника Воскресіння. Цікаве спостереження виявляємо у фразі *Спасе мой, живоє же і нежертвенноє заколеніє* у другому тропарі шостої пісні. Цим протиставленням названо самого Ісуса Христа, що одночасно є живим і неживим, оскільки є жертвою. У поетичній мові таку фігуру контрасту, різкого протиставлення понять та образів в одній гимнографічній строфі називають *антитезою*. За допомогою алегоричної екзеґези у другому тропарі четвертої пісні також передано образ Ісуса *яко єдинолітній Агнець благословенний нам вінець Христос.* Це абстрактне поняття *єдинолітній Агнець* є розгорнутим баченням переносного тлумачення Ісуса як жертви.

Старозавітні образи переосмислюються християнськими апологетами. Спочатку Старозавітню Пасху юдеї святкували у пам'ять про звільнення від єгипетського полону і приносили у жертву заколене молоде ягня, а у Новозавітній Пасці жертвою став сам Ісус Христос, якого називають Агнцем, що відкрив перехід від смерті до життя, звільнивши нас від гріхів. Тропарі четвертої пісні канону розкривають таємничу догму цього Пасхального Ягняти, через якого ми отримали життя вічне словами: *благословенний нам вінець Христос, волею за всіх заклан бість, Пасха чистителная.*

Тематика Пасхального канону переплітається із різдвяною, що символізує початок – кінець і водночас знову початок нового життя, зокрема в *ікосі* спостерігаємо порівняння жінок-мироносиць із Мудрецями, які несли новонародженому Ісусу миро, золото і смирну. Тим же дорогоцінним миром жінки-мироносиці хотіли намастити тіло у день Христової смерті. Пелени, якими був оповитий Ісус при народжені, у день смерті символізують плащаницю. Ці символічні образи показують, що смерть є народженням нового життя: «*Ідем і потщимся якоже волсви, и поклонимся, і принесем мира яко дари, не в пеленах, но плащаниці обвитому, і плачим і возопиїм: О Владико, востани, падшим подаяй*

воскресеніє». Змістова структура ікоса побудована парадоксально, оскільки жінки-мироносиці йдуть помазати тіло живоносне і поховане Ісуса Христа, а водночас вже знають, що Він воскрес, бо між собою кажуть: намастимо Того, хто воскресив упалого Адама *о, другині! прийдіте, вонями помажим тіло живоносноє і погребенноє, плоть воскресившаго падшаго Адама, лежащую во гробі.* Також різдвяну тематику зустрічаємо у першому тропарі шостої пісні канону. У ньому прирівнюється народження Ісуса, що залишив свою матір Марію непорочною, до воскресіння всіх ув'язнених, при тому зберігши цілими печаті *Сохранив ціла знаменія, Христе, воскресл єси от гроба , ключі Діви невредивий в рождестві твоєм, і отверзл єси нам райскія двери.* Отож, Ісус Христос нетлінно проникнув через двоє воріт (дівочої утроби і запечатаного гробу) та відкрив для нас одні райські двері.

Оригінальність висвітлення змісту Пасхального канону проявляється завдяки наявності в ньому різних риторичних фігур і тропів, що були основою створення гимнографічних текстів. У циклі ми спостерігаємо поширений троп – алегорію, що з грец. означає «іносказання». Тобто самі події висвітлено абстрактно з використанням натяків, причому прямий сенс зображення не втрачається, але доповнюється можливістю його переносного тлумачення. Таку фігуру ми зустрічаємо здебільшого в ірмосах, в яких тематика переплітається з подіями Старого Завіту та празником Воскресіння. Ефекту лаконічності фразам Пасхального канону надає троп синекдоха, що з грец. означає «одночасно охоплювати, розуміти». Тобто поєднання різних подій надає можливість побачити предмет як частину цілого. Також у Пасхальному каноні є дуже часто повторюваний троп діалогізм, що з грец. означає «розмова», зокрема цей троп трапляється, коли висвітлюється розмова ангела з жінками-мироносицями чи всіх молійників храму. Цікавою замальовкою зображено слово «народ», назвавши його Сіоном, що пов'язаний із перенесенням

властивостей людини на неживі або абстрактні предмети. Такий поетичний троп називається *уособленням* – це є один із різновидів метафори. Майже кожен ірмос та тропар закінчується епіфорою (з грец. означає «винесення назад, висновок»). Мета цієї епіфори – зосередити увагу на головній думці кожної пісні.

Музична драматургія циклу об'єднана першим гласом, модельні формули, якого постійно повторюються та видозмінюються залежно від змісту Пасхального канону. Перший глас вирізняється особливою простотою і водночас торжественістю та величністю плинності мелодії, що притаманний силабічному типові розспівування. Тому більшість піснеспівів празника Пасхи написані, власне, у першому та похідному від нього п'ятому гласі, в основі якого лежить знаний тепер дорійський лад.

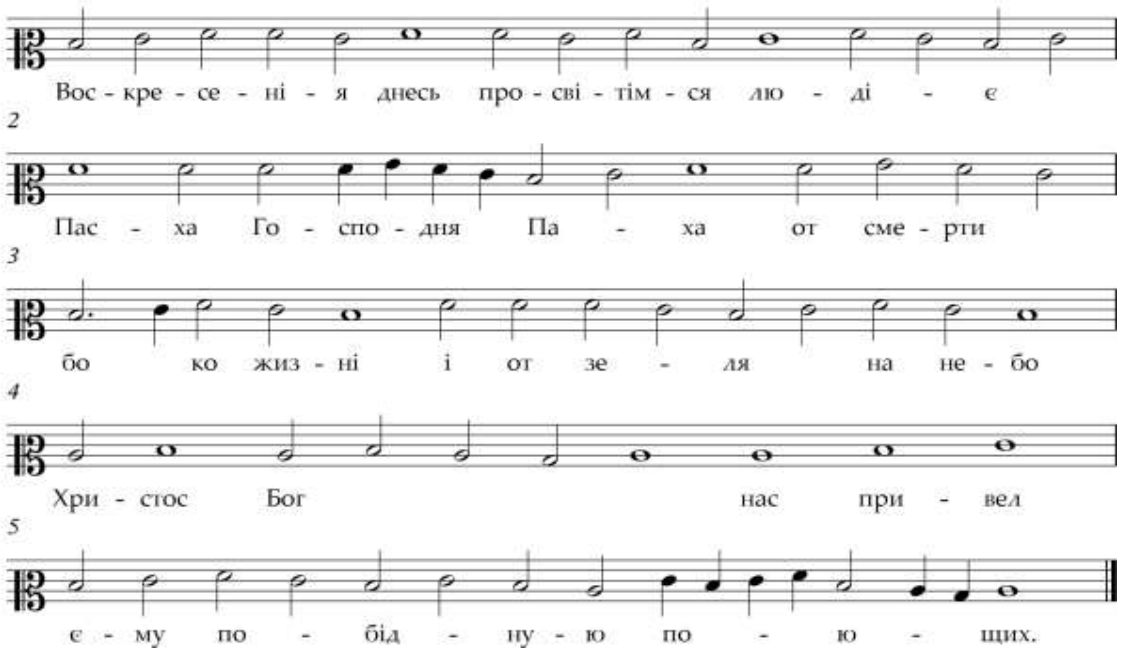
Співвідношення звуковисотної організації мелодії циклу досягається у межах h–g діапазону. Інтонаційний розвиток відбувається оспівуванням стійких тонів мелодії з поступеневими переходами. В окремих місцях трапляється стрибок на кварту.

Цікаві закономірності спостерігаємо у композиційному плані будови Пасхального канону, що пройняті внутрішньою динамікою розвитку. В основі циклу лежать прості форми (дво-, тричастинні), якими виступають ірмоси та тропарі пісень канону. Ці частини визначають куплетну форму, що складається із одного епізоду з чітко виділеним вступом та каденцією. Кожний епізод складається з п'яти фраз за винятком п'ятої пісні, у якій спостерігаємо тільки чотири. Всі вони мають тенденцію завершуватися цілою нотою або дробленою зв'язкою – двома половинками.

Формотворчість музично-тематичного матеріалу циклу в концентрованому вигляді виступає у першій частині. Саме у ній закладена основна тема, що розвивається упродовж циклу. Початкова поспівка всіх частин починається половинною нотою основного тону «С», окрім четвертої пісні, вступ, якої видозмінюється висхідним рухом двох чверток

«d, e». У кожній частині яскраво виражена каденція, проте вони трапляються видозмінені, зокрема, однакові спостерігаємо між четвертою та п’ятою піснею та першою і сьомою, а у третій, восьмій та дев’ятій пісні мають самостійну лінію завершеності твору. Кожна пісня має одну каденцію, лише сьома має дві однакові: у середині та в кінці твору. Всі каденції циклу, крім останньої пісні завершуються основним звуком «с» 1-ї октави, а дев’ята – звуком «d». Для кожного епізоду характерна внутрішня структура, яка також підпорядковується загальній драматургії. Каденційні строфи побудовані таким чином, що плавно змінюють одна іншу не тільки межах ірмосу з тропарями окремої пісні, але і в межах поєднання усіх пісень повного циклу.

Цілісність музичної та поетичної драматургії циклічної композиції Пасхального канону визначає богословська складова, що є першим етапом створення та наповнення всіх тонких деталей пісень. Тому простудіюємо окремо кожну пісню канону у богословському вимірі. Представляємо лише ірмоси пісень канону:



3.2.1. Ірмос 1-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Прочитавши та осмисливши текст першої пісні Пасхального канону, можемо назвати її «Піснею перемоги», оскільки вона визначається закличним та урочистим характером. Такі переможні мотиви зазначено у самому тексті пісні, а саме: у кінці ірмоса *єму побідную поющих* та у кінці першого тропаря *да услишим, побідную поюще.* Ісус Христос переміг смерть, знищивши ад. Цими фразами створюється драматургічний зв'язок між ірмосом та тропарями першої пісні.

Тематика Ірмоса пов'язана із книгою Вихід (15, 1-21). Цю пісню заспівав Мойсей, коли благополучно перевів народ через Червоне море. Тобто цей народ перейшов від смерті до життя, бо мав загинути від фараонового війська, а так у морі втопилося саме військо. Тематика Пасхального канону переплітається із цією подією, оскільки ми також перейшли від смерті до життя із Воскресінням Ісуса. Христос нас перевів не тільки як Мойсей від землі до землі, а від землі до небес. Тому в Пасхальному каноні переможну пісню ми співаємо самі.

Ірмос починається яскравим закликом *Воскресенія день*, що має прославний характер. Цією фразою Григорій Богослов розпочинає своє Слово на Пасху, звідки черпав Іоан Дамаскин мудрість для написання Пасхального канону. У пісні проголошується святкування всього видимого і невидимого світу з приводу Христового Воскресіння. В ірмосі висвітлено головну догму та тему празника Воскресіння, яка розвивається впродовж цілого твору: *от смерти бо к жизни, і от земли к небеси, Христос Бог нас приведе.* В останній фразі другого тропаря підсумовано все вище сказане у пісні словами: *Христос бо воста, веселіє вічноє.*

Наступною піснею Пасхального канону є третя, оскільки, як вже згадувалося вище, друга пропускається, бо має сумну тематику. Хоча друга пісня вийшла із вжитку, номери пісень канону зберігаються сталими, що пов'язано із конкретною біблійною темою. Друга пісня всіх канонів пов'язана із книгою Второзаконня (32, 1-43), яку пророк Мойсей

заспівав незадовго до власної смерті своєму народові, який не слухався Бога. Пісня є дуже сумного і страждального характеру, тому вона виконується лише у Великому пості. Розглянемо третю пісню пасхального канону:

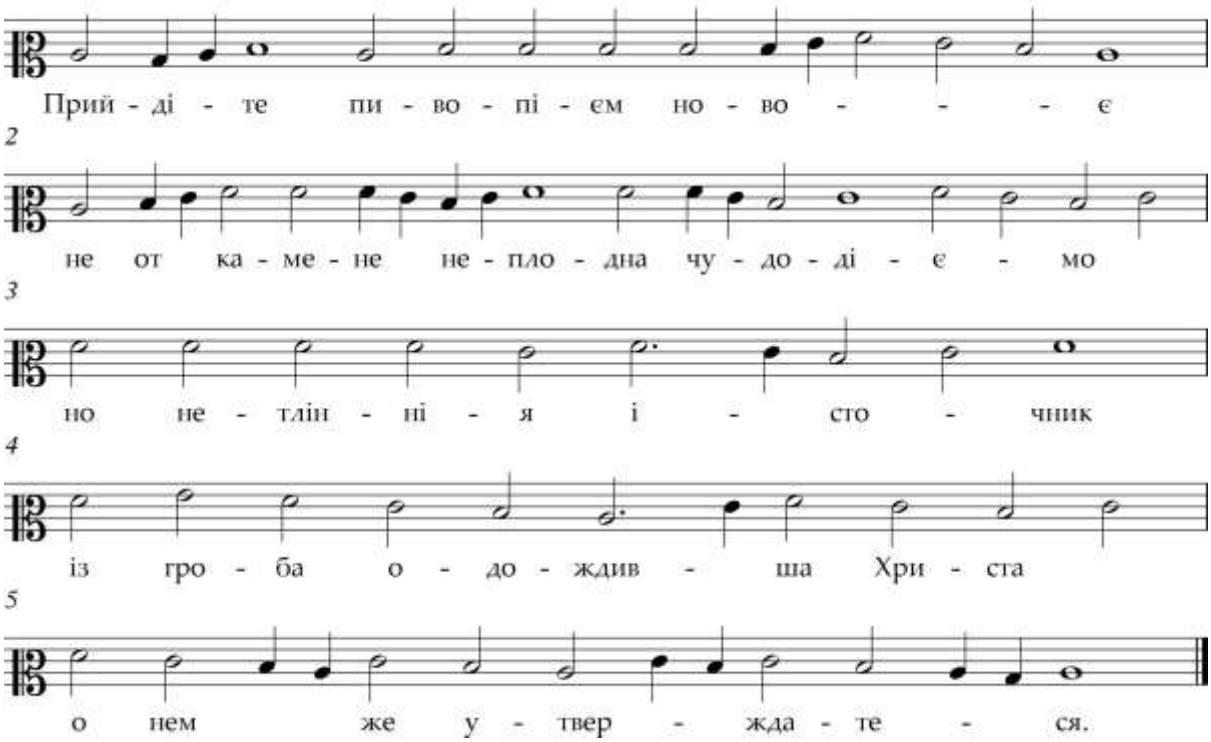


Рис. 3.2.2. Ірмос 3-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Третя пісня Пасхального канону черпає своє коріння від пісні пророчиці Анни, яка була неплідною багато років. За багатолітні молитви Анни Бог їй послав сина Самуїла, якого вона віддала на служіння до церкви. Народивши сина, пророчиця заспівала пісню: *Утвердися серце моє у Господі* (1 книга Царів 2, 1-10).

Тематика цієї пісні Пасхального канону проголошує «зміцнення» у вірі. Цю міцність символізують образи ірмоса: твердий камінь та гріб Господній, що прирівнюються до неплідного лона, як камінь, пророчиці Анни, яка через міцну віру здобула милість у Господа. Головною думкою ірмоса третьої пісні канону є висвітлення води як джерела вічного життя.

Тематика пісні переплітається із Старозавітньою історією про ізраїльський народ, який через Мойсея пив воду зі скелі у Сін-пустині, а з Воскресінням Ісус пропонує пити нову нетлінну воду, яку Він видобув із гробу, що дарує нам життя вічне.

Протягом третьої пісні канону спостерігаємо драматургічний зв'язок у кінці ірмоса та першого тропаря третьої пісні на словах: *в немже утверждаємся,* тобто зміцнюємося та кріпимося у вірі Христовій. Цю тверду віру яскраво описано у другому тропарі третьої пісні та підкреслено головний наш промисл у закінченні словами: *сам мя спрослави, Спасе, в Царствії Твоєм.*

Між третьою і четвертою піснею Пасхального канону є Іпакой, що з грецької означає прислухатися, тобто місце у Пасхальному каноні для сприйняття і передачі благої новини ангелами. В іпакої яскраво виражена пряма мова ангелів, які звіщають жінкам про Воскресіння Христове.

Наступна пісня Пасхального канону є четверта, що оспівує об'єктивність, яка відбулася із Христовим Воскресінням.

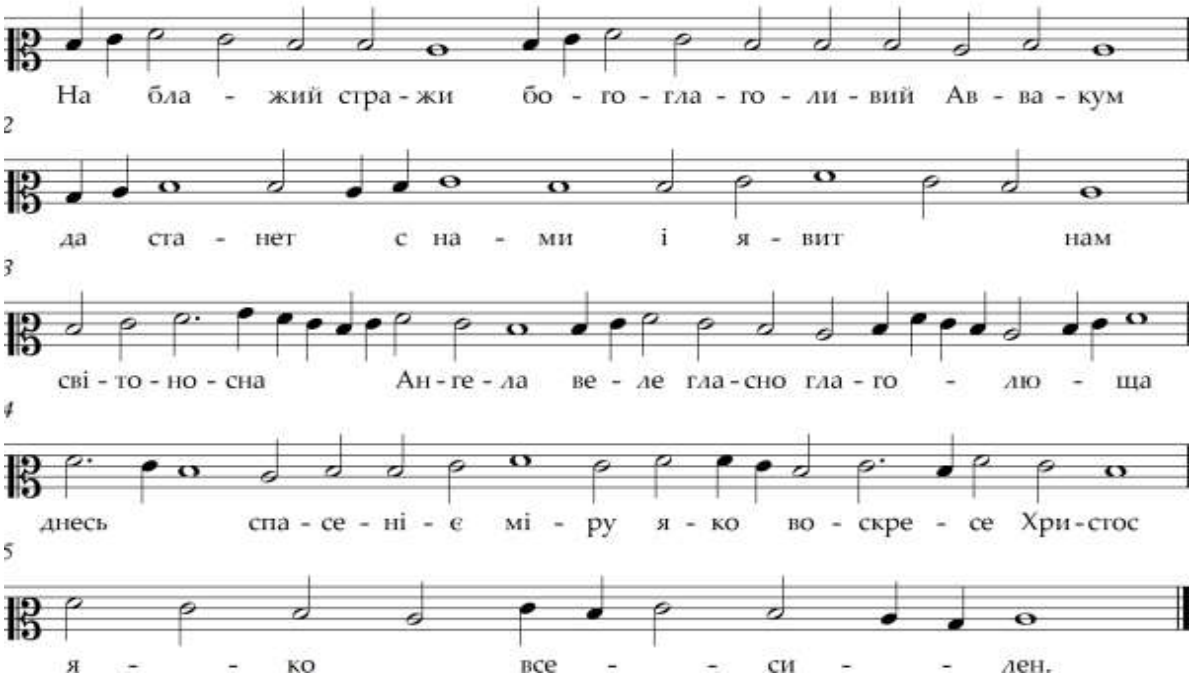


Рис. 3.2.3. Ірмос 4-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів,ЛННБ (НД 374)

Ірмос четвертої пісні канону проголошує обіцяну Богом «справедливість», на яку пророк Авакум чекав протягом століть. Праведник Авакум боровся із безправям, що скрізь запанувало. На це клопотання Бог Авакумові послав видіння в означений час, що віщує про кінець і не обмане (Ав. 2, 3). Бог просив Авакума чекати, бо воно збудеться напевно, не спізниться (Ав. 2, 3), а також записати видіння на таблиці *праведник з віри своєї буде жити*, яке пророк очікував на своїй сторожі (Ав. 2. 4). Отож, із Христовим Воскресінням збулася віща обіцянка Бога Авакумові, що оспівується в ірмосі: *днесь спасеніє міру, яко воскресе Христос*.

Старозавітній образ Авакума в ірмосі четвертої пісні Пасхального канону символізує пророцтво, що звершилося. Святий Григорій Богослов своє останнє 45-те Слово на Пасху проголошує словами: *На сторожі моїй стану, — каже дивний Авакум,* запозичивши фразу з Біблії *(Ав. 2, 1)* тим же позиціонуючи себе як посередника між Богом і людьми, якому дано від Духа влади дар споглядання. Таким чином Іоан Дамаскін, творячи Пасхальний канон, використовує цю ключову фразу і нею розпочинає четверту пісню: *На блажий стражи.*

Драматургічні особливості четвертої пісні Пасхального канону проявляються однаковим закінченням ірмоса та третього тропаря фразою: *яко воскресе Христос, яко Всесилен.* Це порівняльне закінчення *яко Всесилен* підкреслює всевладність і справедливість Господа над усім творінням.

П’ята пісня пасхального канону, пов’язана із піснею пророка Ісаї (26,9-19).

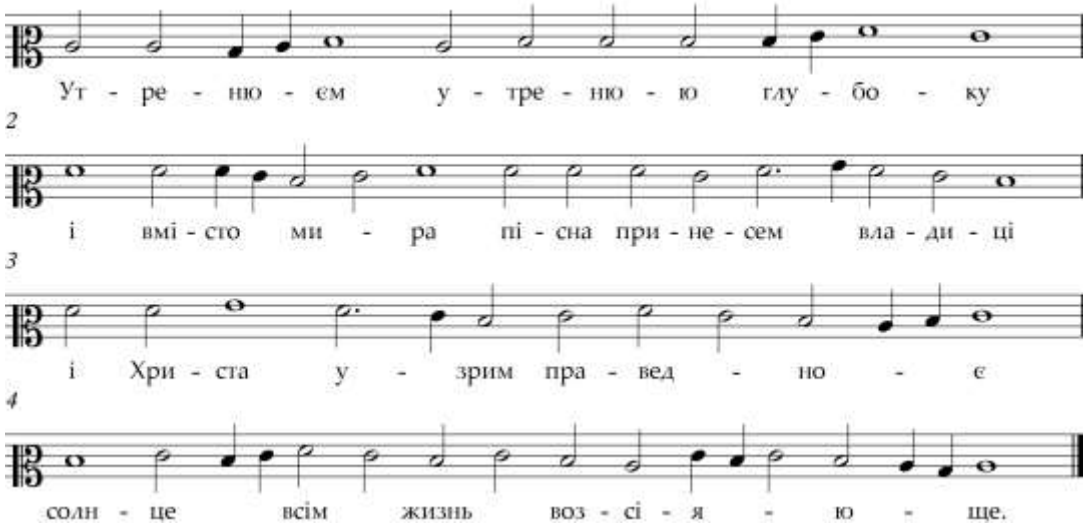


Рис. 3.2.4. Ірмос 5-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Драматургічні принципи п’ятої пісні Пасхального канону пронизані словом «день», що названий Пасхою. Недільний ранок Христового Воскресіння став променем до спасіння світу. П’ята пісня Пасхального канону оспівує Христа — «Правди». Так себе Ісус Христос сам назвав, сказавши апостолу Хомі: *«Я — дорога, правда, і життя. Ніхто не приходить до Батька, якщо не через мене»* (Ів. 14:6). В цьому контексті символічні образи Ісуса Христа та свята Пасхи є тотожними й означають перехід до вічного життя. Тому слово *Пасха* з поетичної сторони одночасно можна розуміти як Ісус Христос, Воскреслий день і життя вічне.

Містичні образи Ісуса Христа асоціюються із світлом, яке є істинне, оскільки Христове Воскресіння відбулося вдосвіта, коли починало світати. Такі порівняння ми виявляємо у першому тропарі п’ятої пісні у фразі: *к світу, ідяху Христе;* у кінці ірмоса: *Правди Солнце, всім жизнь возсіяюще.* З внутрішнього контексту п’ятої пісні Пасхального канону випливає її назва як «Пісня правди».

Наступна пісня Пасхального канону є шоста. Ірмос її пов’язаний із піснею пророка Йони, який був поглинутий великою рибою на три дні і три ночі.

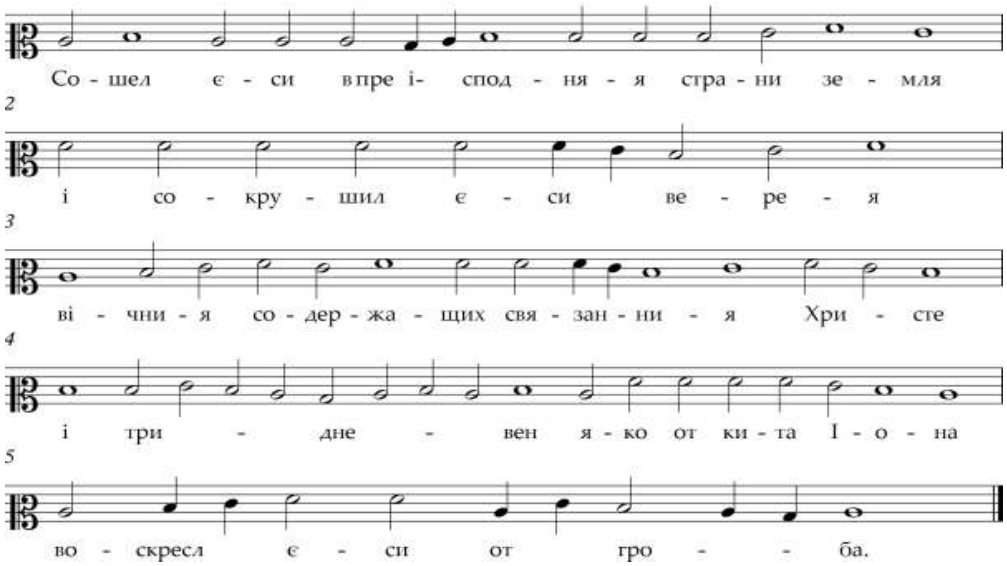


Рис. 3.2.5. Ірмос 6-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Текст шостої пісні Пасхального канону оспівує «звільнення». Ця біблійна історія про пророка Йону дуже тісно переплітається із подіями Пасхи, оскільки як народ Ніневія, що покаявся та повірив у Бога був звільнений від кари і отримав життя, так після Воскресіння Ісуса Христа всі ув’язнені були звільнені від кайданів вічних і також отримали вже нове життя; як пророк Йона зійшов нижче землі, перебуваючи на дні моря у середині риби, так і Христос зійшов у глибини підземні; як Йона пробув у середині риби три доби, тоді, вийшовши на сушу, виконав свою місію, дану Господом, так Ісус Христос на третій день воскрес, цим сповнивши всі пророцтва і волю Божу.

Драматургічний зв’язок шостої пісні інспірований ідейно-образною фразою: *воскресл єси от гроба,* яку спостерігаємо в кінці ірмоса та другого тропаря, а також у другому реченнях першого тропаря. Ця фраза є провідною думкою шостої пісні, підкреслює воскресіння не тільки Ісуса,

але і всіх праотців від Адама, тобто всі покоління, які були від нього народжені.

Між шостою і сьомою піснею Пасхального канону є кондак (6 гл.) та ікос. Вони об'єднані драматургічним змістом, що в кінці повторюють однаково одну і ту саму фразу: *падшим подаяй воскресеніє*.

Наступна пісня Пасхального канону взята з книги пророка Даниїла (3, 26-45) і за черговістю нумерується сьомою. Цю пісню заспівав Азарій — один із трьох отроків, які горіли, зв'язані у вогні, за віру в єдиного Бога.

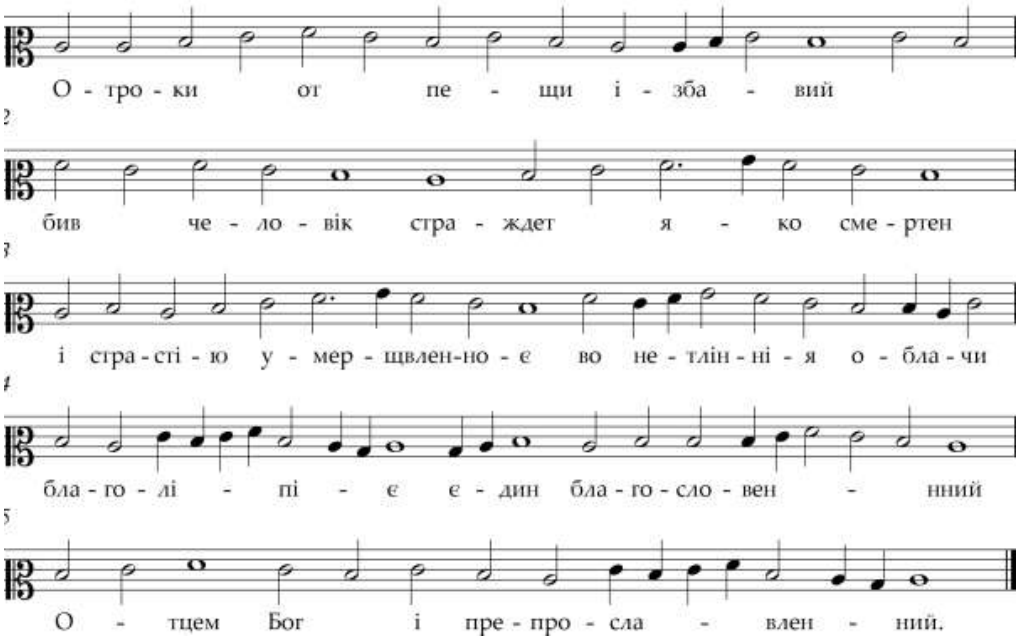


Рис. 3.2.6. Ірмос 7-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Сьому пісню Пасхального канону можна назвати «Піснею визволення» від страждання, оскільки її сюжет переплітається і порівнюється з трьома отроками, які страждали у печі і були визволені ангелом, який схожий, як промовив цар Навуходоносор, на Сина Божого (3, 92). Так само Ісусові Христові довелося перенести на собі страсті, щоб визволити від смерті весь народ.

За характером сьома пісня Пасхального канону має покаянний характер і водночас похвальний. Початок ірмоса пригадує історію про трьох юнаків та оспівує Христові терпіння, як і Він зодягнув смерть красою нетлінною. Наприкінці ірмоса виявляємо прославну фразу: *єдиний благословенний Отців Бог і препрославлений*, що стала ключовою думкою сьомої пісні. Нею також закінчується другий тропар сьомої пісні Пасхального канону, що таким чином утворює зв'язок драматургії в цілому.

Наступна пісня Пасхального канону є восьма, тема якої взята також із книги пророка Даниїла, яку співали ці троє отроків (3, 57-88). Вона відрізняється від сьомої тим, що сьома пісня — це була прохальна молитва юнаків, а восьма — подяка Богові і хвала за чудо, яке трапилося з ними.

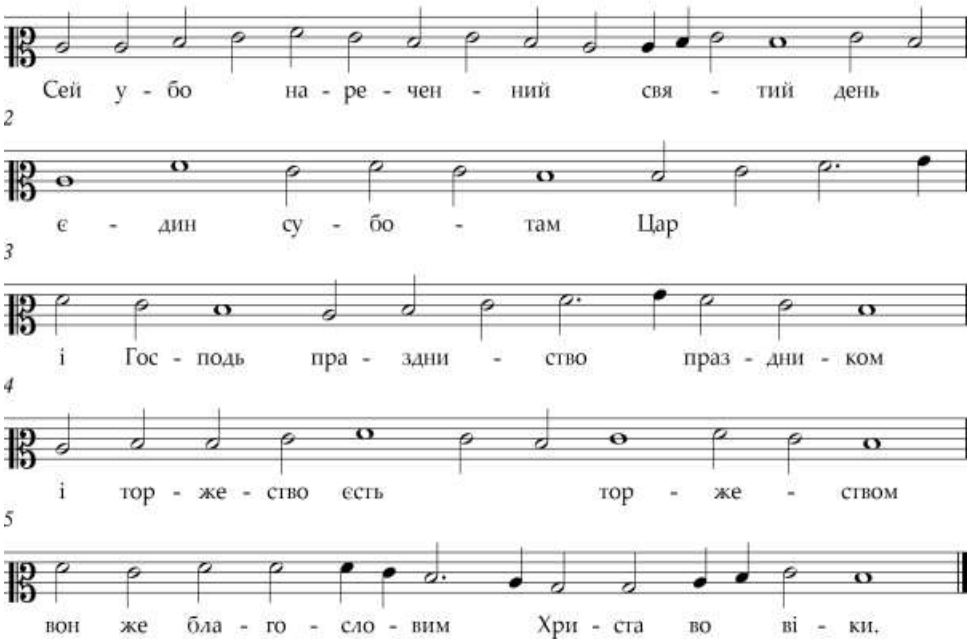


Рис. 3.2.7.Ірмос 8-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Кульмінація всього циклу досягається власне у восьмій пісні Пасхального канону, стилістика якої зумовлена використанням тавтології для посилення значення змісту. Тому в ірмосі ми знаходимо цілий ряд

повторення слів, зокрема: *наречений і святий день; Цар і Господь; праздников праздник; торжество єсть торжеств.* Ці тавтологічні вислови про величність свята Пасхи Іоан Дамаскін запозичує із «Слова на Пасху» Григорія Богослова. Завдяки цьому поетичному прийомові - тавтології — підсилюється надмірне вираження змісту та переваги свята серед інших празників.

Провідна думка восьмої пісні є прослава Бога. Це величання ми послідовно спостерігаємо у передостанніх фразах ірмоса та тропарів словами: *благословім Христа; поюще Єго, яко Бога; благословлящая Христа; Тя благословім.* Таке метричне конструювання у восьмій пісні канону — прослави Бога служить рефреном і вибудовує драматургічну зв'язку. Яскраво рефренну форму вибудовують всі закінчення епізодів восьмої пісні словами *во віки.*

Особливістю восьмої пісні є те, що останній третій тропар називається «Троїчний», оскільки перед ним є приспів, що прославляє пресвяту Трійцю *Благословім Отца і Сина і святаго духа Господа, нині і присно і во віки віков, амінь.*

Якщо попередні пісні Пасхального канону взяті із Старого Завіту, то остання дев'ята — з Нового. Вона базується на стихах Євангелії від Луки (1, 2-79), а саме на історії Благовіщення та народження Івана Предтечі — пісня пророка Захарія.

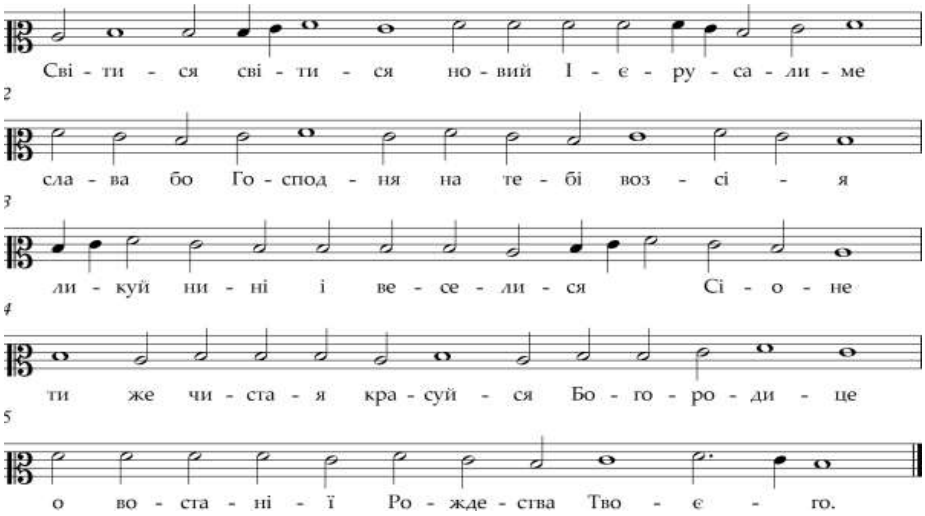


Рис. 3.2.8. Ірмос 9-ої пісні Пасхального канону з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

У дев'ятій пісні Пасхального канону висвітлюється почуття радості. Ця пісня особлива тим, що вона присвячена Богородиці, тому перед ірмосом є цілий ряд приспівів звеличення Марії. Найпоширенішим приспівом є: *Ангел вопіяше Благодатній: чистая Діво, радуйся, і паки реку радуйся: твой Син воскресе тридневен от гроба, і мертвія воздвигнувий, людіє веселитеся.* Приспів пригадує подію Благовіщення, проте він є оригінальний у своєму змісті і розкриває істину про воскресіння Ісуса, сповіщену Ангелом Марії. Це яскраво підкреслюють тонкі деталі слова «народження». У події Благовіщення Ангел до Марії сказав *вродиш Сина* (Лук. 1, 31), а у приспіві дев'ятої пісні канону написано *рождення твого.* Отож, тематика Різдва і Воскресіння тісно переплітаються: як Ангел перед народженням Ісуса з'явився Богородиці, сповістивши їй новину, так і перед воскресінням знову звіщає їй про чудо.

Провідним словом цієї події, яке промовив до Діви Ангел є Радуйся. Так само, коли Ангел з'явився Захарієві, щоб сповістити про народження Іоана Предтечі, промовив до нього: *І буде тобі радість і веселість...* (Лук. 1, 14). Емоції радості виявляємо при зустрічі Єлисавети та Марії: *як голос*

твого привітання залунав у моїх вухах, дитина з радістю здригнулася у моїм лоні (Лук. 1, 44). Події народження та воскресіння Ісуса Христа переплітаються у своєму змісті і втілюються у дев'яту пісню Пасхального канону. Тематика радості останньої пісні пасхального канону зображена в ірмосі словами-синонімами: *ликуй нині і веселися, Сіоне, ти же чистая, красуйся, Богородице.* Також тему радості виявляємо у першому тропарі дев'ятої пісні: *єгоже вірнії утвержденіє надежди імуще радуємся.* Ця фраза тропаря закликає не тільки радуватися, але і зберігати всі науки, що заповів Христос.

Отже, прочитавши і осмисливши поетичний текст Пасхального канону бачимо, що у кожній пісні втілений драматичний сюжет, який базується на богослов'ї і відповідно до їх змісту можемо назвати як:

1 «Пісня перемоги»;

3 «Пісня зміцнення»;

4 «Пісня справедливості»;

5 «Пісня правди»;

6 «Пісня звільнення»;

7 «Пісня визволення»;

8 «Пісня прослави»;

9 «Пісня радості».

З проаналізованого матеріалу випливає, що формотворчість драматургії Пасхального канону будується на основі узгодження богословських акцентів із засобами поетичного вислову та музичного інструментарію, зокрема, інтонаційного, метро-ритмічного, лейтмотивного тощо. В такий спосіб досягається цілісність всіх 9 пісень канону в межах усієї циклічної форми.

Музична логіка драматургічних подій Пасхального канону досягається у ладовому настрої мажорно-мінорних відтінків. Тематичне розгортання мелодії зароджується у першій частині та інспіроване першим

гласом. Загальна конструкція Пасхального канону основана законами риторичного мистецтва, а також визначальними засадами християнських гимнографів, чия творчість базувалася на поєднанні старозавітних і новозавітних образів.

Принципом естетичної закономірності у музичній і поетичній драматургії виступає рефрен, який проявляється як у кожній пісні пасхального канону індивідуально, виділяючи її тематику, так і загальний рефрен циклу у фразі: *Христос воскресе із мертвих*, який симетрично розташований у кожній пісні після ірмоса та тропарів. Такий приклад свідчить про ідеальне узгодження поетичної конструкції з драматургічним задумом Пасхального канону. Все це ілюструє велику роль синтезу трьох гимнографічних складових: музичної, поетичної та богословської, що визначають цілісність драматургії циклу Пасхального канону.

3. 3. Формотворчі музично-поетичні зв'язки циклу п'яти пасхальних стихир.

Серед ірмолойного репертуару празника Пасхи, циклу п'яти стихир написано найбільше і у різних напівах, що наголошує на особливе їх значення у заключному, кульмінаційному місці великоднього богослужіння — Пасхальної Утрені. Стихири створені високою риторичною мовою, що комбінує гру слів на рівні синтаксису, який є одним із найважливіших рівнів мовлення і відображення структури мислення, застосовані видатним візантійським гимнографом і богословом св. Йоаном Дамаскіном.

Для нашого дослідження обрали стихири Пасхи, що вміщено у Любачівському Ірмологіоні 1674 року, мелодика, яких основана на гласовій системі візантійського осмогласся. Пасхальні стихири об'єднані загальним художнім задумом, що визначають драматургію циклу. Кожна

із перших чотирьох стихир має свій стих із 67 псалма, а остання — наславник. Каденційні звороти стихир побудовані таким чином, що плавно переходять одна до другої. В останній стихирі каденційний мотив вимагає розв'язання, що втілюється у тропарі «Христос Воскрес».

Цикл п'яти пасхальних стихир на перший погляд видається незвичним і складним для сприйняття, оскільки створений за середньовічними естетичними канонами, опертими, передовсім, на пов'язаність з богослужбовим призначенням. Звідси й домінування богословського змісту, який визначає загальну драматургію піснеспівів, що підтримується музично-поетичною складовою.

Якщо заглибитись у композицію тексту і мелодики пасхальних стихир, то можна виявити зазначені драматургічні нюанси ірмолойних піснеспівів і побачити досконалу структуру, сформовану на основі лише двох засадничих інтонаційних поспівок мажорного та мінорного нахилів. На цій основі спостерігаємо відповідність їх мелодичного, метроритмічного та ладового розвитку згідно із смисловими акцентами тексту, що об'єднує стихири в цілісний богословський цикл, а самі стихири сприймаються півчими мініатюрами, що свідчать про високу майстерність творця. Про ладові особливості мелодики у сакральній монодії детально описала О. Цалай-Якименко. Вона зазначає, що головна засада формотворення мелодії у співвідношені двох чи трьох тетрахордових ланок базується на терцовому устрої чи не устрої. Відтак мелодичне плетиво ведеться з чергуванням висхідности та нисхідности. Ладова централізація зумовлюється бінарною системою на основі мажорного і мінорного нахилу, що розгортається у функціональному полі в експозиційну, серединну та завершальною фазу співвідношень. Основна тема як ладова модель формується в експозиційному матеріалі і називає її тріадою i,m,t. [187, с. 59-62.]

Попередній візуальний огляд циклу п'яти стихир Пасхи виявляє певні

закономірності: повторність мелодико-інтонаційних зворотів (поспівок), у тому числі й каденційних, використання ладових мутацій, розвиток мелодики відбувається в одному ключі. Спільним для всіх стихир є також концентрація мелодики в межах трьох діатонічних ладів: іонійського (мажор), еолійського (мінор) та фригійського. Оскільки сучасна теорія музики визначає фрігійський лад як категорію мінору, то в циклі переважає мінорний нахил. Важливим засобом досягнення цілісності циклу є виразовість крайніх стихир, які найстисліші за розміром, проте найвиразніші за формою.

Незважаючи на спільність музичних засад, спостерігаємо також і відмінності кожної зі стихир, що полягають у принципі розвитку матеріалу, у засобах ладової виразовості, також і в масштабі піснеспівів. Усі перелічені особливості стихир дають змогу врівноважити подібність чи контрастність піснеспівів, кожна з яких є самодостатньою і логічною ланкою цілісної композиції. Отже, проаналізуємо кожну із стихир окремо:

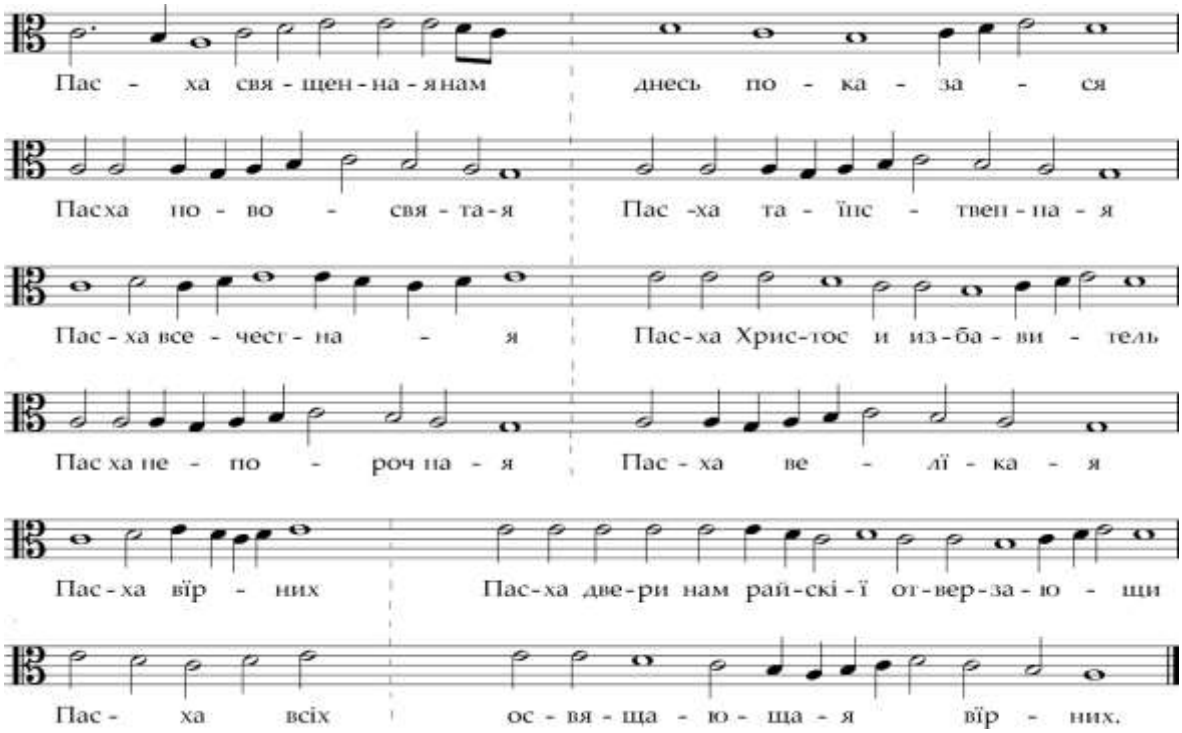


Рис. 3.3.1. Перша стихира Пасхи з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Виписуючи окремо текст стихири, звернемо увагу на принцип поетичної структури, укладений у формі двох вертикальних кóлонів:

Пасха священная нам	*днесь показася*
Пасха новосвятая	*Пасха таінственная*
Пасха всечестная	*Пасха Христос і ізбавитель*
Пасха непорочная	*Пасха велікая*
Пасха вірних	*Пасха двери нам райскії отверзаючи*
Пасха всіх	*Освящающая вірних.*

Такий запис тексту допомагає виразно відчитати два вертикальні поетичні кóлони, пов’язані між собою внутрішнім змістом. У першому кóлоні є виклад, проголошення і звеличення Пасхи, тому в тексті використано низку прославних епітетів, яких вжито найбільше: *священная, новосвятая, всечестная, непорочная*, а головне підсумовано – пасха *вірних* і *всіх*! Натомість у другому кóлоні переважають дієслівні форми, які

розкривають значення події: Пасха *показася*, Христос, що є Пасхою – *ізбавитель*, двері *отверзаючи*, *освящаючи вірних*.

В основі кожного з ко́лонів лежить певний вид паралелізму, спрямований на виклад і роз'яснення ідеї, тож кожен ко́лон можна прочитувати окремо. Така композиційна практика відповідає завданням мистецтва риторики, сформованої ще в античності. Тож під час написання літургійних текстів для підсилення богословського змісту використовували риторичні прийоми. Зокрема, слово «Пасха» винесено на початок кожного речення і повторюється як рефрен протягом усієї першої стихири, немов постійний лейтмотив празника. В такий спосіб символ «Пасхи» набув значення урочистого дзвоніння, що проголошувало велич і урочистість події. Перше і останнє речення пов'язані між собою також спільнокореневими словами «священная» і «освящающая», що надало формі чіткого завершення.

Виразну поетичну форму підтримує і мелодика, проте поетична вертикаль змінюється горизонтальним протиставленням двох тем, подвоєних у кожному реченні. Мелодика першого речення виразно тяжіє до висхідного руху, тоді як мелодика другого речення рухається у протилежному напрямі. Тому інтонаційну основу загальної структури складають дві контрастні поспівки. Перша містить поступеневу висхідну мелодичну ходу в межах квінти «а» малої октави – «е» першої октави, а інша, навпаки, низхідну кварту «с» першої октави – «g» малої октави. Мелодичні межі й опорні тони у чергуванні наступних чотирьох речень дещо змінюються, але контраст залишається. Форма стихири наближена до тричастинності, у якій всі частини наділені контрастним настроєм і увиразнюють зміну кожного речення. В певний спосіб контрастні речення творять цілісну мінімальну ланку, і внутрішню структуру стихири можна позначити літерами А А1 А2. Кожна з цих трьох частин поруч із повторенням мелодики сповнена різних змістових акцентів. Зокрема А –

підкреслює таїнство події, А1 – акцентує на значенні Христа «ізбавителя», а А2 – звертає увагу на есхатологію події – повторне відкриття райських дверей шляхом християнського освячення. Отже, вже перша пасхальна стихира виразно проголошує значущість події, а подвійне протиставлення паралелізму поетичної вертикалі та мелодичної горизонталі представляє досконалу музично-поетичну форму твору.

Друга стихира *«Прийдіте от веденія жени»* – є наступною ланкою циклу і має іншу структуру, що вимагає змінити форму запису на альбомний варіант.

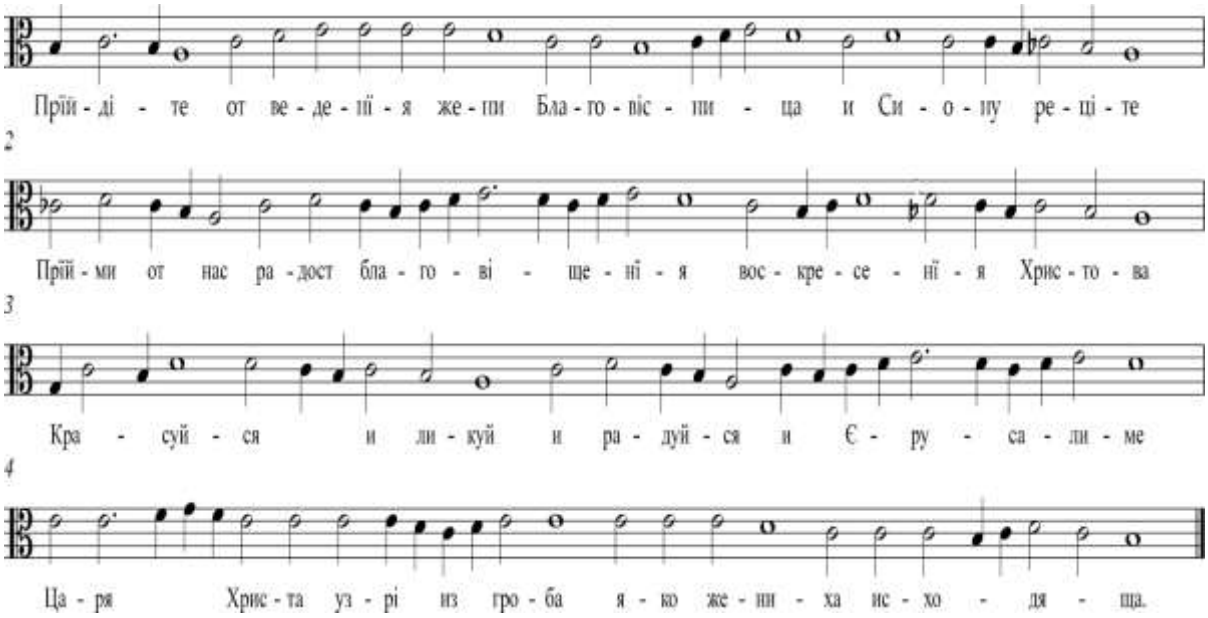


Рис. 3.3.2. Друга стихира Пасхи з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Прийдіте от веденія жени Благовісница й Сиону реціте.
Прийми от нас радост благовіщенія воскресенія Христова.
Красуйся и ликуй й радуйся, Иєрусалиме,
Царя Христа узрі із гроба яко жениха исходяща.

Поетична структура стихири увиразнює дві частини, кожна з яких відображає власний змістовий акцент. Перша частина є швидше інформативною за змістом, тоді як друга прославною. Перша частина складається з двох речень. Перше речення складається з трьох інтонаційних поспівок А В А1, побудованих на двох інтонаціях, які використовувалися у першій стихирі. Отож, в основі низхідна і висхідна поспівки, які у стислому або розширеному варіанті укладають загальну композицію. Визначивши низхідну як А, а висхідну як В, схематично увиразнимо мелодику.

Перше речення А–В–А1 і друге речення таке ж: А–В–А1. Така форма підтримує горизонтальну лінійність кожного речення, а повторюваність крайніх інтонацій відповідає принципу поетичної інверсії, коли крайні слова є найсильнішими і на них припадають головні акценти. У першій частині, згідно з мелодикою, це виглядає так:

Прийдіте от веденія жени Благовісница й Сиону реціте.
Прийми от нас радост благовіщенія воскресенія Христова.

Такий запис також акцентує смислову спорідненість вертикальних ланок:

Прийдіте – Прийми от нас;
от веденія жени Благовісница – радост благовіщенія;
й Сиону реціте – воскресенія Христова.

Така форма поетичної гри повністю підтримується мелодикою, в якій на перший план виходить не лише контраст висхідного й низхідного рухів, але й ладовий контраст. Крайні низхідні поспівки із завершенням на «а» малої октави набувають мінорного звучання, тоді як висхідний мотив

серединної частини з опорою на ступені мажорної терції «c»–«d»–«e» відповідає мажорному звучанню.

Друга частина у другій стихирі також відповідає тричастинності, але у розширеному варіанті, коли два речення розростаються до масштабів одного. Цьому сприяє повторність і розростання мелодики двох зазначених поспівок, які підтримують змістові акценти:

Красуйся і ликуй й радуйся Иєрусалиме

Царя Христа узрі із гроба яко жениха исходяща.

Доцільніше записати так:

Красуйся и ликуй й радуйся

Иєрусалиме Царя Христа узрі із гроба

яко жениха исходяща.

Смисловий акцент другої частини відповідає найсильнішому словосполученню «Иерусалиме Царя Христа узрі із гроба», вагомість якого підкреслена низкою потрійних епітетів, своєю чергою підтриманий розширеною низхідною поспівкою. Ця поспівка збагачена мажорним квартовим стрибком «g–c» із розв'язанням у мінорну низхідну кварту «d–a». Мелодика другої серединної поспівки В також ускладнена ритмічною пунктуацією та мелодичним підніманням до «g» першої октави, що, порівняно з першою стихирою, значно розширює межі діапазону – до октави.

Відзначимо, що завершальна каденція не має виразного завершення низхідної поспівки, оскільки маємо справу з літургійною послідовністю стихир і не можна «ставити крапку».

Порівнюючи першу і другу стихири, можна сказати про прославно-експозиційне значення першої стихири і розвиткове – другої, в основі якої лежить комбінаторика мелодичного матеріалу.

Третю стихиру – *Пасхи «Мироносица жени»* – та четверту стихиру – *«Пасха красная»* – доцільніше розглядати разом. Вони обидві мають

розробковий характер і сформовані на основі комбінаторики двох мелодичних поспівок попередніх стихир. Масштабність та розвиток мелодичного дихання цих двох стихир акцентовано використанням мелізматичних розспівів, які увиразнюють святковість події. Важливо, що в обох випадках мелізматика виконує певне композиційне навантаження та у третій стихирі підсумовує закінчення першої частини на словах «і той», готуючи пряму мову Ангела в другій частині:

Мироносице жени зіло рано предстане гробу животдавца
Обрітоша Ангела на камени сидяча
И той провіща им сице глаголяще:
Что ищете живаго со мертвими
Что плачете нетліннаго во тли
Шедше проповідите учеником єго.

А в четвертій стихирі використовується вже двічі у другій частині: на початку її першого речення – на слові *Пасха* та на початку другого речення на словах *яко от чертога*. Використання фітного розспіву водночас із однаковим закінченням цих речень утримує особливий настрій стихири, щедро збагачений мелодикою. Текст четвертої стихири:

Пасха красная, Пасха Господня, Пасха
Пасха всечестная нам восія
Пасха радостию друг друга приймем
Пасха избавленія скорби ибо из гроба днесь
***Яко от чертога** восіяв Христос*
Жени радости исполни глаголя
Проповідите апостолом.

.

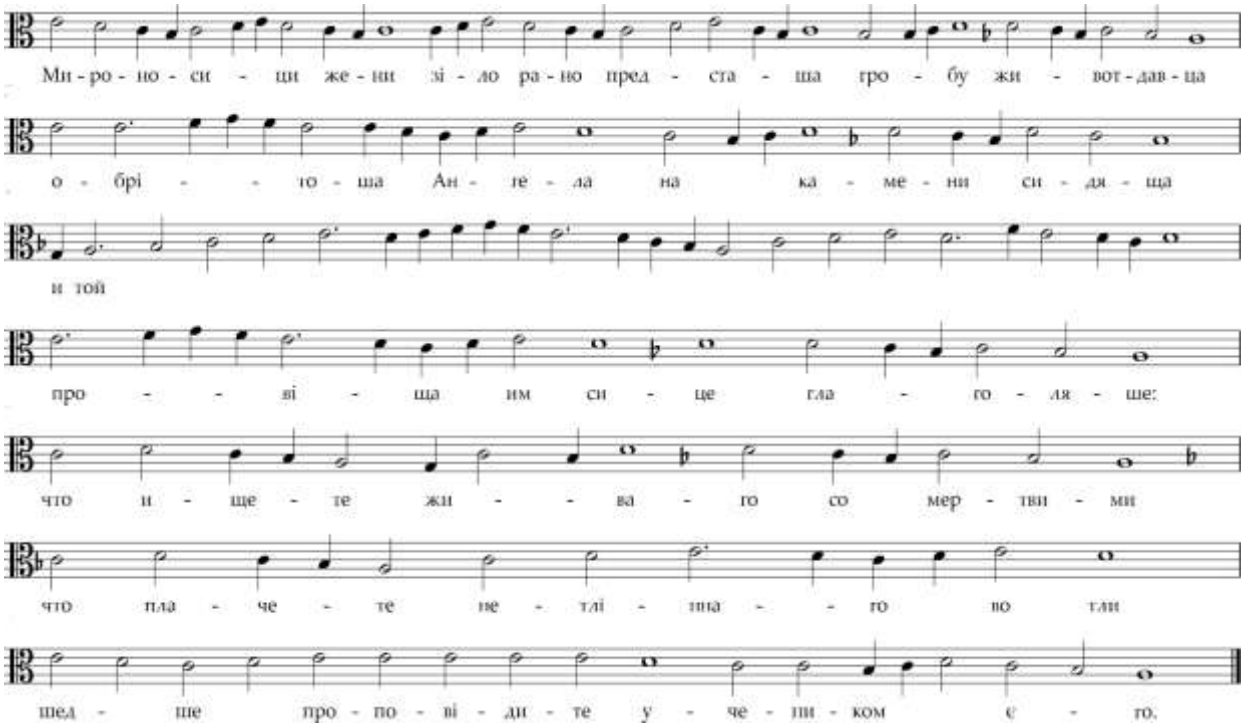


Рис. 3.3.3. Третя стихира Пасхи з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

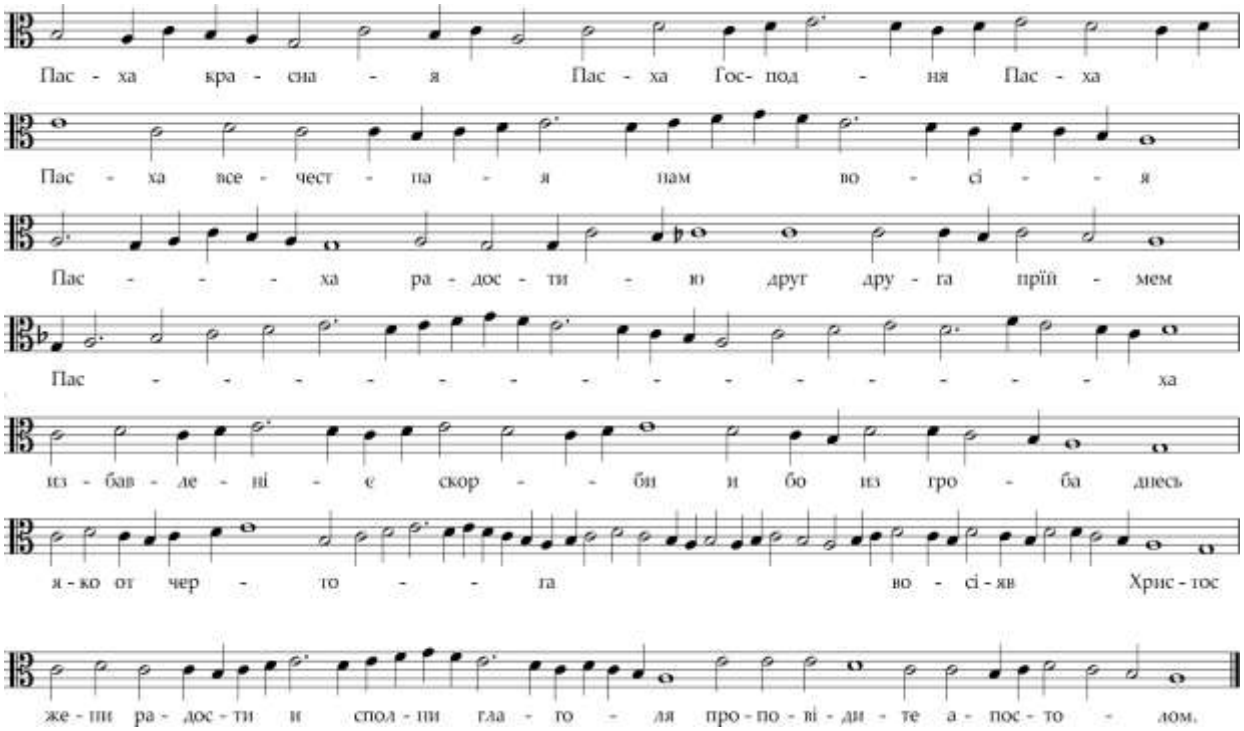


Рис. 3.3.4. Четверта стихира Пасхи з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Отож, четверта стихира є кульмінаційним центром циклу, в якому мелодичний розвиток двох засадничих поспівок досягає кульмінації. І саме в момент найвищого мелодичного піднесення проголошено головну ідею пасхальної події – Воскресіння Христового. Для цього творцем піснеспіву обрано яскравий поетичний образ:

Пасха избавленія скорби ибо из гроба днесь
Яко от чертога восіяв Христос.

Тема «восіяння» Христового продовжується у завершальній п'ятій стихирі, початок якої є символічною парафразою:

Пасха ізбавленія – восіяв Христос
Воскресенія день – просвітимся людіє.

Саме так починається п'ята стихира, зміст якої відображає особливу рису, зміст християнства – прощення, що в контексті близькості до трагічних подій на Голгофі відобразилося до заклику прощати *ненавидящим нас*:

Воскресенія день просвітимся торжеством
І друг друга приймем
І рцем братіє і ненавидящим нас
Простим вся воскресенієм і тако возопієм.

Текст п'ятої стихири також має певну розімкнуту форму, яка тяжіє до продовження, оскільки останні слова вимагають продовження. І в цьому відображено важливу рису літургійних піснеспівів – їх проміжне розміщення у повному християнському літургійному дійстві. Тому після

останньої пасхальної стихири співається тропар празника: *Христос Воскрес із мертвих, смертю смерть подолав, і тим, що в гробах, життя дарував*.

Завершальна функція п'ятої стихири підкреслюється не лише змістом, але й мелодикою, яка, порівняно з попередньою стихирою, стискається до лаконічних меж.

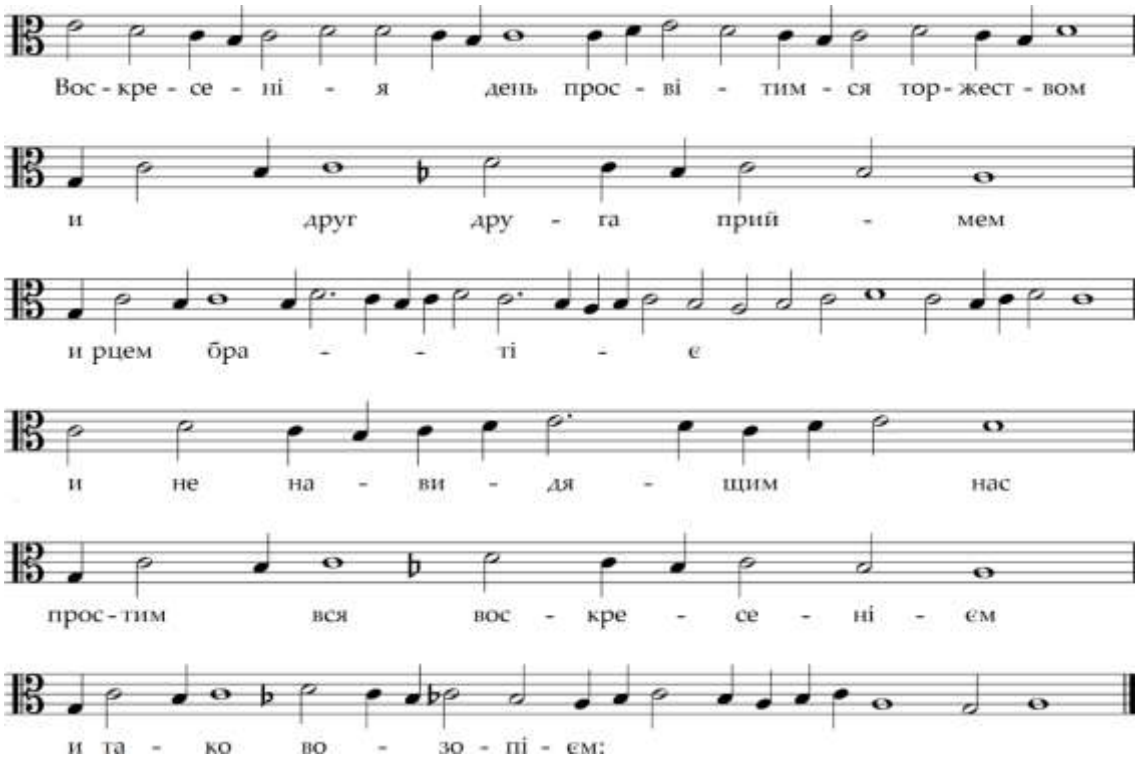


Рис. 3.3.5. П'ята стихира Пасхи з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Такий мелодичний виклад свідчить про її завершальну функцію у драматургії циклу, що пов'язує її певною мірою із першою стихирою. Обидві частини є інтонаційно споріднені, що творять виразну арку повного циклу.

Отже, початок і кінець стихир є найвиразнішими інтонаційно, оскільки дві головні поспівки максимально випуклі. У межах крайніх

стихир три серединні поспівки виконують розробкову функцію, до того ж із виразним розвитковим поступом кожної із наступної стихир, серед яких максимального рівня досягає четверта.

Цікавим драматургічним засобом є композиція стихир, визначена поетичною структурою. Зокрема, вертикальна структура крайніх частин вибудовує вертикальну симетрію в мелодиці, натомість співдія поетичної інверсії та мелодичного збагачення трьох стихир середньої ланки надають формі горизонтального, лінійного відображення. При цьому мелізматичні фрагменти, які впливають на протяжність речень, зовсім не заважають розумінню змісту, бо розспівуються короткі або часто повторювані слова.

Цікаву виразовість привносить у мелодику використання гри ладовими контрастами. При цьому з мажором контрастують два варіанти мінорного забарвлення: традиційного для нас мінору і його фригійського варіанту. Мінорні інтонації використовуються у композиційно визначених місцях – на початку або в кінці речень. Таке розміщення вибудовує виразні тричастинні форми окремих мелодичних речень, у яких мажорна середина контрастує з мінорними інтонаціями початку та кінця. Також важливим драматургічним ходом є використання фрігійського звороту в перших реченнях стихир, тоді як завершальні каденції використовують більш просвітлену форму мінору – еолійський лад. У такий спосіб мелодика сповнюється відчутної контрастної колористики, яка збагачує мелодику і підтримує текст.

Зазначені драматургічні нюанси виявляють досконалість драматургії циклу пасхальних стихир, яка досягається тісним зв’язком музично-поетичних засобів і богословського змісту.

3. 4. Музично-віршова організація піснеспівів празника Вознесіння Господнього.

Сакральні піснеспіви у богослужбовій практиці української церкви східної традиції є головним осердям донесення християнської істини, з яких поетичний текст виступає молитовною першоосновою. Літургійні тексти протягом багатьох століть залишалися незмінними, проте музика зазнала певного оформлення, що проявляється у різних стилях, типах викладу: силабічний, розспівний та мелізматичний, музично-віршових структурах, базованих на варіативній чи регулярній метричній організації та принципах повторності мелодики гласової системи, поспівки, якої викладені риторичними фігурами і тропами. Такого музичного оформлення зазнали піснеспіви празника Вознесіння Господнього, які є довершеними зразками мистецького трьох засадичного синтезу: поетики, музики та богослов'я. Для нашого дослідження обрали стихири «Нідр Отческих» та «Родился єси», які виконуються на вечірні та світильний утрені «Учеником зрящим тя», що співається після канону з Любачівського Ірмологіону, датованим 1674 року, зберігається у Львівському історичному музеї **Рук. 103**

У наукових дослідженнях, питанню музично-віршової організації піснеспівів сакральної монодії багато уваги приділив літературознавець Юрій Михайлович Лотман. У своїх працях, дослідник на матеріалі поезії XVIII – XX століть висвітлив певні формотворчі процеси утворення вірша з парадигматичними та синтагматичними акцентами. За твердженням Ю. Лотмана церковно-слов'янський текст сакральних піснеспівів підпорядковується поетичним вимогам того чи іншого вірша з всіма правилами відповідної мови з додатковими відбитками мовних ресурсів: метро-ритмічних норм, організації рими, лексики та композиції. Науковець зазначає, що власне завдяки структурному аналізі сакральних

піснеспівів можна виявити внутрішню природу поетичного тексту структурованого різними формотворчими аспектами: ідейно-композиційними, риторичними, метрико-ритмічними, фонемними лексичними, тощо, лише тоді на цій основі можна здійснювати музикознавче студіювання твору, тому за його висновками, тільки комплексний підхід аналізу твору дозволить виявити закономірності поетичного і музичного текстів піснеспіву [107]. Вагоме обґрунтування типологічних закономірностей музично-віршових форм в української сакральної монодії зробила О. Цалай-Якименко у праці «Київська школа музики XVII століття» [187], дослідниця детально розкрила формотворчі особливості музично-віршових форм та впорядкувала їх за такими термінами: синкретичний музично-словесний вірш, модальна метрика та функціональна ритміка. Ірмолойні напіви вміщають приналежність метричної організації синкретичних художніх форм у співдії слова і музики. О. Цалай-Якименко називає їх терміном *ірмолойний мелодичний вірш*, який грунтується одночасно як на музичних, так і на словесних постійних контрастах [187, с. 68]. Дослідниця є однією із перших, хто звернув увагу на специфіку мелодичного віршування в українській сакральній монодії, якій вдалося зробити ґрунтовні висновки синкретичної природи метр-стопи, виокремивши типи моделей музично-віршових речень та пояснити способи подолання метричної регулярності і принципів перемінності. [187, с. 69-101].

Проаналізувавши три піснеспіви празника Вознесіння Господнього, переконуємось, що загалом мелодичні звороти утворені на основі оспівування стійких звуків. Мелодика виглядає хвилеподібно терцових ланок з чергуванням висхідного та низхідного руху. Тематику мелодики задає початкова поспівка, яку О. Цалай-Якименко називає «початкова ладова модель» [187, с. 62], що простежується упродовж творів. В межах певної ритмічної структури мелодичного речення відбувається метрична

варіантність, повторність, звуження або розширення. Метро-ритмічна структура піснеспівів укладена у вільному розмірі, а метричну будову піснеспівів визначає текст. Ладотональність піснеспівів розгортається у звуковому колі бінарної ладотональності (терцової та паралельно перемінної). У стихирі «Нідр Отческих» і у світильному домінує мажорний нахил, а в стихирі «Родился єси» – мінорний.

Тепер зробимо детальний аналіз співдії поетичного тексту з мелодикою, для того виписуємо окремо тексти стихир та світильного, поділивши музичний матеріал на фрази. За визначенням О. Цалай-Якименко, лише розчленувавши текст на синтаксичні стопи, фрази можна визначити первинну форму піснеспіву. [187, с. 69]. Отож, виписуємо окремо перш стихири «Нідр Отческих», яка у вечірньому богослужінні виконується на Господи воззвах:

Нідр Отчески не отлучся сладкій Ісусе,
і со земними яко человік поживе,
днесь от гори Єлеонскія вознеслся єси во славі,

і падшеє єстество наше милостинно вознесл,
Со Отцу посладил єси,
тім же небесні і безплотих чинове, чудеси удивляющеся,
ужасяхуся, страхом, і трепетом удержими,
Твоє чловеколюбіє величаху.
С ним же і ми земнії єже к нам твоє сохожденіє,
і єже от нас вознесеніє, Благодаряще,
молимся, глаголюще:

ученики, і рождшую тя Богородицу,
радости безчисления ісполниви во твоє вознесеніє,
і нас сподоби ізбраних твоїх, радости молитвами їх,
великія ради твоєя милости.

У стихирі «Нідр Отческих» висвітлюється момент вознесіння Ісуса Христа із землі на небеса. Символічно поетичний текст стихири можемо поділити на 3 частини та позначити його літерами А А1 А2. В цілому сюжет стихири написаний у риторичній фігурі клімакс (грец. озн. – «драбина» – фігура додавання). Поетичні фрази розташовані з поступеневим наростанням їх змістової та емоційної ваги, що окреслюється логічним вступом, розробковим навантаженням, яке досягає кульмінаційного моменту та розв'язується у завершальній фразі стихири. Символічним поєднанням в обох частинах є акцентування прослави Бога-чоловіколюбця. У першій фразі представлено Ісуса як Бога-людину, який є Господом, але жив на землі людським життям: «*Нідр Отческих не отлучся сладкій Ісусе, і со земними яко* <u>*человік*</u> *поживе*». У другій – ангели дивувалися великому чудові та величали Господнє чоловіколюбство: «*Твоє* <u>*чловеколюбіє*</u> *величаху*». У середньовіччі образ світу сприймався поділеним на конкретні обриси: часовий або історичний модус – коли протиставлялися «цей» і «грядущий віки»; просторовий або космологічний – коли протиставлялися «земне» і «небесне»; філософсько-онтологічний – протиставлення матерії і духу, що можна позначити як «земне» і «небесне», але у плані метафори [1, с. 112]. Також емоційний та наростаючий зв'язок у поетичному тексті між частинами А та А1 створюється завдяки риторичній фігурі гіпозевгмі (від грец. озн. «зв'язок, з'єднання, ярмо») на слові *глаголюще*, яке вимагає продовження до третьої частини. В останній частині зображена безмежна *радість*, якою наповнилися учні та Богородиця із Вознесінням Ісуса. Ця фраза стихири закликає нас сповнитися такою ж радістю та бути серед Христових вибраних, як його учні: «*і нас сподоби ізбраних твоїх, радости молитвами їх*».

У першій частині стихири спостерігається парадоксальне поєднання смислового значення слів у фразах *Нідр Отческих, сладкий Ісусе та*

падшеє єстество наше милостинно вознесл. Таке незвичне поєднання слів розкриває сутність прихованого змісту та створює асоціації у семантичному полі. Узгодження метафоричних висловів розгортається у внутрішній сюжет стихири. Така риторична фігура поетичної мови називається оксюморон (грец. озн. – «нісенітниця»), або під тим же значенням ще розуміють троп, що називається алегорія (грец. озн. – «інша назва»). Цей троп заснований на алегоричному тлумаченні будь-якого образу, предмета чи особи, в якій головна фраза показує одне, але під ним мається на увазі інше. Тобто алегоричний троп висловлює припущення, здогади, завдяки яким у поетичній мові одне озвучується, проте розуміється інше значення. Зазначимо, що саме завдяки такому метафоричному поєднанню у тексті слів з прямим і переносним значенням збагачується художня уява праобразного духовного світу. Цей метафоричний рівень мови відображає нову реальність, що надає сприйняттю емоційного забарвленняне, яке не підвладне спостереженню і можливостям людського пізнання.

Прочитавши стихиру, можемо зауважити зіставлення слів, які подібно звучать, проте різні за значенням. Гра звуків представлена на словах *вознісся, возсів* та *вознесіння.* Така фігура, заснована на грі звучання і значення слів, називається парономазія (грец. озн. – «гра близькими звуками»). Вживання і зіставлення таких слів надають строфі неповторного мовного звучання та афористичності.

Проаналізувавши текст стихири та поділивши його на смислові синтагми, визначаємо музичні фрази (поспівки), що утворюють музичну форму завдяки синкретичній метриці, а ладовий простір – окреслений в межах С – а. Музичну форму піснеспіву «Нідр Отческих» можна визначити як тричастинність, що підтримується каденційними зворотами та послідовністю викладу змісту. Також як в тексті, так і в музичному матеріалі літерами можемо позначити А А1 А2, оскільки експозиційні

ладові мотиви повторюються в розробковій та завершальній частині. Таким чином у стихирі «Нідр Отческих» спостерігаємо трифазність ладового розгортання мелодики: експозицію, серединний розвиток і замикання. Експозиційна строфа стихири «Нідр Отческих» написана у формі періоду наскрізного розвитку. Кожне речення починається із розспівування першого слова у фразі, що триває впродовж першої частини, і початковий мотив звучить протягом цілого твору. Тематика експозиції викладена в розробці четвертого речення на слові *і падшеє* та останнього – на слові *великія.* Серединна частина містить нову розробкову мінорну формулу, яка проявляється на словах *єстество, і трепетом, к нам Твоє, і єже, ученики, Богородицу* та *ради Твоєя.*

Загалом у стихирі «Нідр Отческих» домінує силабічний тип викладу, проте у кульмінаційному місці на слові *сподобити* спостерігається розспівна фактура, в якій силабіка тексту розтягується, що на один склад тексту припадає 8 долей. У дев'ятій фразі на слові *с ними же* спостерігаємо стрибок на кварту, що є логічним у піснеспіві, оскільки відображає та прирівнює прославу Бога земними людьми до ангельської.

Формотворча метричність стихири «Нідр Отческих» складається із 15 лаконічних фраз, які написані у чотирьох типах ритмічної структури музично-віршового речення: метрична варіантність, повторність, звуження або розширення. Межі метричної побудови фраз піснеспіву окреслені в межах 9 – 32-дольних розмірів. Звужена метрична організація (9-дольна) спостерігається в 11 фразі в словах *молимся глаголюще*, а розширена (32-дольна) представлена в кульмінаційному місці в словах *і нас сподоби ізбраних Твоїх, радости молитвами їх.* Метричну повторність виявляємо у 17-дольному розмірі в другій і в четвертій фразі, 16-дольний – у десятій і в п'ятнадцятій та 14-дольний – у восьмій і дванадцятій фразі.

Поетичне значення слів підтримується у мелодиці, поспівки, якої підкреслюють основний зміст, закладений у стихирі, та емоційно його підсилюють. У третьому реченні експозиції знаходимо мелозворот, що відображає вознесіння Господнє у фразі *вознеслся єси во славі*. Коли Ісус Христос возносився із землі на небо, то відбувався процес піднімання, тому в мелодичному матеріалі мелодія рухається знизу вверх, досягаючи найвищої ноти *а,* і затримується цілими тривалостями на слові *славі*, щоб відобразити таким чином велич Христову та завершити головну думку експозиційного матеріалу.

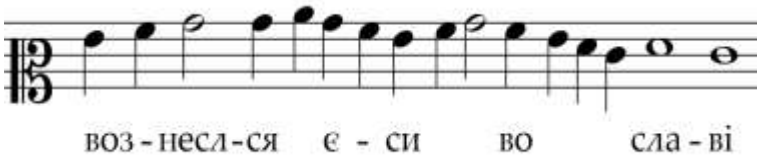


Рис. 3.4.1. поспівка стихири «Нідр Отческих» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Такий мелозворот зображений із використанням музично-риторичних фігур anabasis (грец. – висхідний рух) та katabasis (грец. – низхідний рух).

Також у фразі *чудеси удивляющеся* у розробковій частині шостого речення мелург використовує синкопу на складі *«ще»*, щоб таким чином передати емоційний, трепетний стан небесних хорів, які дивилися на Христове вознесіння.

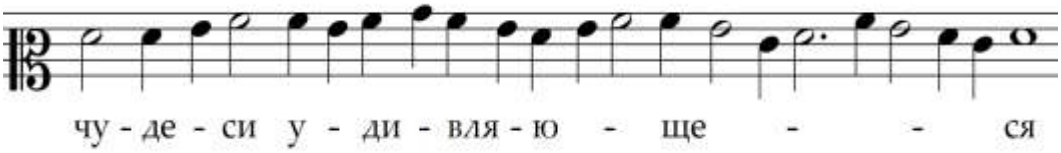


Рис. 3.4.2. поспівка стихири «Нідр Отческих» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Спільні за значенням фрази: *і со земними, чловеколюбіє, ми земнії* та *молитвами їх* (тобто молитвами христових учнів і Богородиці, які жили на

землі), мелург зображує їх однаковими мелозворотами, кожний склад слів розспівується четвертними, угрупованих по два і завершенням половинною і цілою нотою. Мотив починається терцовим тоном *«е»*, що відображає серединний простір між землею та небом. Адже ангели на небі разом із земними людьми величали Христове чоловіколюбство у день Вознесіння, тому Христові вибранці сподобляють нас сьогодні своїми молитвами.

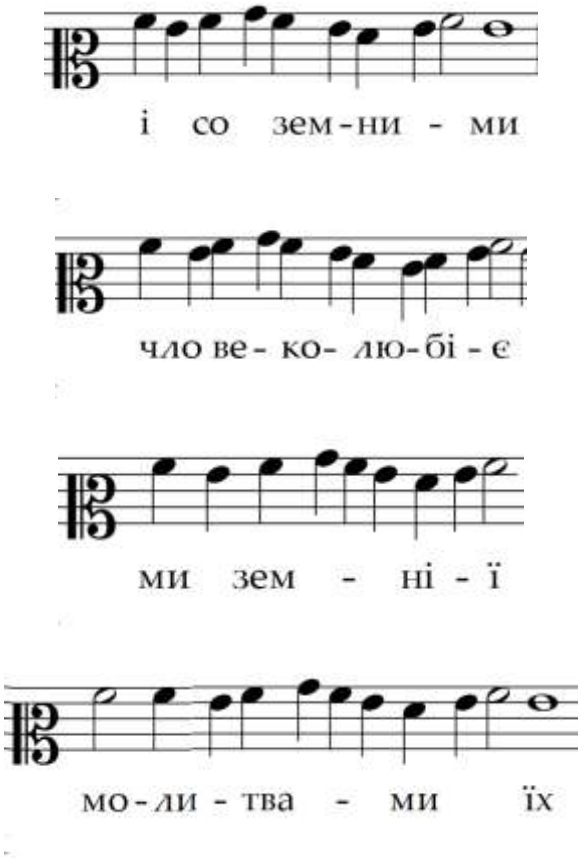


Рис. 3.4.3. поспівки стихири «Нідр Отческих» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Такий аналогічний повтор музичного матеріалу стихири відповідає музично-риторичній фігурі Palillogia (грец. – повторення слів) – точне повторення окремих фраз піснеспіву. Отже, віршова організація вербального тексту збігається з музичною структурою напіву. Дані поспівки визначають смислове та важливе трактування слова. Це виразно

свідчить про наявність інтонаційної семантики для вираження богослов'я тексту в мелодії піснеспіву [90, с. 152.]. Звідси випливає, що музична і вербальна складова разом у процесі артикуляції набувають довершеної символічної форми піснеспіву.

Наступний піснеспів «Родился єси» відноситься до циклу стихир на стиховні вечірнього богослужіння:

Родился єси яко сам восхотіл єси,
явился єси яко сам ізволил єси:
пострадави плотію Боже наш
і мертвих воскресил єси, поправи смерть;
вознеслся єси, всяческая ісполняя;
і послал єси нам Дух Божественний,
єже воспівати, і славити
Твоє Божество.

У сюжеті стихири викладено основні події із життя Ісуса Христа від народження Його до Зіслання Святого Духа на апостолів. Ці головні події відображені у найбільших празниках української церкви візантійського обряду, а саме: Різдво, Богоявлення, Пасха, Вознесіння та П'ятидесятниця. Такий сюжет стихири побудований завдяки риторичній фігурі клімакс (з грец. означає «драбина»). Частини висловлювання (слова, речення) розташовуються таким чином, що кожне наступне речення підсилює смислове навантаження та емоційно-експресивне значення змісту. Сприйняття ряду деталей як цілісного образу, створюється фігурою додавання – полісіндетон (від грец. озн. – «багатосполучниковість»), що складається з багаторазового повтору частки *єси.* Це створює певний стилістичний ефект у стихирі: сповільнюється темп мови, значним стає кожне із слів, які з'єднані часткою, та спонукає читача до узагальнення. А торжественне звучання тексту стихири досягається синтаксичним паралелізмом та ефектом римування строф, збігом граматичних форм у

закінченнях слів: *родился, явился* та *вознеслся*, які представлені фігурою гомеотелевтон (грец. озн. – «має те ж закінчення»).

Стихира «Родился єси» написана в музичній формі наскрізної імітації, у якій трапляються подібні мотиви, проте мелодика постійно розгортається і видозмінюється залежно від змісту тексту. Музично-віршова організація стихири «Родился єси» складається із сімох логічних фраз, які можна визначити за допомогою тексту, завершальних зворотів у метричній групі – ціла нота та знаки якості. У стихирі домінує силабічний тип викладу, а у кульмінаційному місці в слові *славити* спостерігається розспівна фактура, в якій силабіка тексту розтягується, і на один склад тексту припадає 9 долей. Метрична структура піснеспіву виглядає так: 1 фраза – 14-дольна; 2 – 17-дольна; 3 – 18-дольна; 4 – 17-дольна; 5 – 16-дольна; 6 – 15-дольна; 7 – 31-дольна. Таким чином, ми визначаємо варіативну метричну будову в межах 14 – 18-долей і розширену останню фразу в кульмінаційному місці – 31-дольний розмір.

У піснеспіві в основному спостерігається a-moll ладотональність, проте експозиційна строфа стихири мажорного нахилу, яка розпочинається із нестійкого звука d і переходить в C–dur та розгортає свою вершину на третьому ступені мажорної тональності і закінчується висхідним рухом у паралельну тональність a-moll.

Загалом мелодика стихири розспівного характеру, мелізматичний розспів викладений у фразах: *плотію Боже наш, поправи смерть, всяческая ісполняя, послал єси нам Дух, славити Твоє Божество.* Діапазон піснеспіву утримується в межах однієї октави g–f. Мелос рухається плавно, хвилеподібно. Логічний стрибок на кварту спостерігаємо у п’ятій фразі на слові *вознеселся.* Мелург, творячи піснеспів за допомогою кварти, затримавши її цілою нотою, хотів передати таким чином момент піднімання вгору, щоб відобразити

Вознесіння Господа. Тому мелодика порушує свою статичну розспівність.

Велику увагу в кожному речення привертають ладові й ритмічні каданси, які у перших шістьох реченнях закінчуються однаково – цілою нотою. В останньому реченні спостерігаємо кульмінацію на слові *славити,* що проявляється розлогою мелізматикою, висотністю звуку та ритмічним малюнком, який вирізняється з-поміж усіх поспівок у творі.

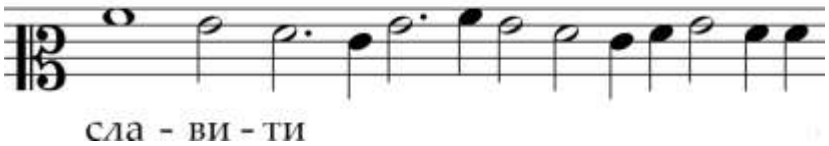


Рис. 3.4.4. поспівка стихири «Родился єси» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Наступний піснеспів, який зафіксований у Любачівському Ірмологіоні на Вознесіння Господнє, є світилен в якому оспівуємо «Бога як Світло і Подавця світла». Світилен – єдиний піснеспів, що не має гласової приналежності, а є самогласним. За своєю структурою це короткий піснеспів, у якому розкрито основну подію празника:

Учеником зрящим тя,
вознеслся єси Христе
Отцу сопрестолствуя,
Ангели предтекуще зов'яху,
возміте, врата возміте,
Цар бо возіде,
ко началному світу слави.

Якщо у стихирах свята Вознесіння Господнього згадуються події ще із життя Ісуса Христа, то у світильному висвітлено сам момент вознесіння Господа до Небесного Царства. У перших чотирьох фразах представлено головних героїв, що були присутні в часі вознесіння – апостоли, які

споглядали на Господнє диво, та ангели, що готували небесний престол для Отцем і Сина. В останніх фразах світильного викладено роз'яснення та завершення головної мети празника Вознесіння Господнього словами: *Цар бо возіде, ко началному світу слави.* Такий особливий зміст останньої фрази світильного підкреслюється поетичною фігурою ексергасія (грец. озн. – «розробка, роз'яснення, завершення»), суть, якої полягає у викладанні та повторенні однієї думки, що стосується певної особи. Тому у світильному ми спостерігаємо два шляхи розвитку тієї ж події, що відбулася за участю Ісуса Христа. У першій дії апостоли дивилися на вознесіння Учителя, а у другій – ангели у той же час відкривали Царські брами.

Музична форма світильного має риси одночастинності, що складається з трьох речень. Експозиційна строфа кожного речення однакова, а друга частина видозмінена. Хоча друга частина речень є змінною, проте мелодика має логічне розгортання, що завершується на основному звуці *с* цілою нотою. Мелодика світильного розспівного характеру в межах однієї октави а–а.

Метрична структура світильного окреслена чотиридольним розміром, який чітко споглядається, проте без тактових рисок. Поетичні фрази світильного організовують групову метричність нот і музично-віршована організація вибудовує варіативну і повторну метричну будову піснеспіву в межах 10 – 15 долей, зокрема, перша фраза – 10-дольна; 2 – 10-дольна; 3 – 11-дольна; 4 – 15-дольна; 5 – 12-дольна; 6 – 10-дольна; 7 – 13-дольна. У наведених сімох фразах світильного ми виявляємо повторювальну метричну будову в першій, другій і в шостій фразах та варіативну в третій, четвертій, п'ятій і сьомій.

Проаналізувавши три піснеспіви празника Вознесіння Господнього переконуємось, що формотворча особливість музично-віршових структур базується на варіативній метричній організації. В основному

спостерігається розспівний тип викладу, проте трапляється логічне ритмічне відхилення, що підтримується текстом. Спостерігаємо принцип повторності мелодики у гласовій системі, поспівки якої узгоджені з риторичними фігурами і тропами, які підкреслюють значення змісту. Кожна фігура є частиною своєрідної «гри», метою якої є привертання уваги. Таким чином піснеспіви празника Вознесіння Господнього є виразним свідченням високої мистецької майстерності сакральної монодії.

3. 5. Смислові та мелодико-інтонаційні зв'язки празничних стихир П'ятидесятниці.

Серед празничного ірмолойного репертуару свята П'ятидесятниці виділено дві стихири із вечірнього богослужіння: «Прийдіте людіє», що виконується у ряді стихир на *Господи воззвах*, авторства імператора Льва VI та «Царю небесний» із ряду *стихир на стиховні*, авторство її невідоме, періоду VIII – IX ст. Празничні стихири є унікальними зразками української сакральної монодії та присутні в багатьох Ірмологіонах і у різних напівах. Стихира «Прийдіте людіє» співається із наславником, являється кульмінаційним моментом усього вечірнього богослужіння та займає особливе значення серед усіх гимнографічних жанрів, оскільки лише в ній висвітлюється тема *Трисоставного Божества* та розкривається догматичне твердження Символа віри – Бога у трьох особах. Так само особливої уваги привертає стихира «Царю небесний», яка є однією із найвідоміших молитов до третьої особи Бога (Святого Духа). Стихира входить до складу молитов так званого «Звичайного початку» і служиться на початку багатьох богослужінь (вечірні, утрені, молебня, тощо). Слід зазначити, що молитва «Царю небесний» співається впродовж усього року, за винятком періоду від Пасхи до Вознесіння, коли її замінюють тропарем «Христос Воскрес», а у час від Вознесіння до

П’ятидесятниці стихира не виконується. Особливості празничних стихир П’ятидесятниці у богослужбовій практиці заслуговують на велику необхідність їх до розшифрування з рукописного Любачівського Ірмологіону 1674 р. та проведення комплексного аналізу на рівні смислових та мелодико-інтонаційних зв’язків.

Спільним для обох стихир є мелодика, яка обрамлена мелізматикою у вигляді терцових ланок висхідного та низхідного руху навколо опорних звуків, що надає піснеспівам урочисто-похвального характеру. Мелос рухається переважно плавно, в межах секундового, терцового та квартового діапазону. Мелодичні поспівки організовані на опорних тонах певного гласу, які вибудовують характерний мелодичний зворот даних творів. Драматургія піснеспівів вимальовується на основі двох інтонаційних мотивів мажорного та мінорного нахилів, а співдія поетичного та музичного паралелізму вибудовують досконалу структурну форму піснеспіву. Для того, щоб визначити композиційну структуру творів, проаналізуємо кожну стихиру окремо, виписавши їх тексти:

Прийдіте людіє,
трисоставному Божеству поклонімся,
Сину во Отці со святим Духом

Отець бо безлітно роди Сина
соприсносущна і сопрестольна;
і Дух святий бі во Отці со Сином спрославляєм,
єдина сила і єдино существо,
і єдино Божество.
Єму же покланяющися всі глаголем:

Святий Боже іже вся соділавий Сином
содійством святаго Духа,

Святий Кріпки Ім же Отца познахом

і Дух святий сонійде во мир

Святий Безсосмертний утішетельних душе,

іже от Отца ісходя

і на Сині почиваяй

Тройце Святая, Слава Тебі, Слава Тебі.

Ознайомившись з текстом стихири, виявляємо логічну послідовність викладу змісту, що увиразнюється в композиційну структуру піснеспіву: вступу, двох частин та коди, які об'єднані паралелізмом. У поетичному тексті використано риторичні засоби, за допомогою, яких підвищено естетичну виразність у строфах. Музичне співзвуччя тексту стихири досягається алітераційними словами, повторення певних слів та логічними наголосами, що утворюють внутрішню риму твору. У поетичному тексті спостерігаємо риторичну фігуру звукову анафору, яка надає поетичному тексту підвищеної інтонаційної виразності та милозвуччя в словах *три**со**ставному*, ***со** святим, **со**присносущна, **со**престольна, **со** Сином, **со**ділавий, **со**дійством, **со**ніде, Без**со**смертний.* Така фонетична гра поетичного тексту стимулює зосередитися на сприйнятті богословського змісту, оскільки звукова анафора час від часу служить відправною точкою почутого милозвучного складу ***со*** словів. Початок і кінець стихири поєднані між собою внутрішнім змістом, в яких почитається Бог у трьох особах – Свята Трійця.

<u>Трисоставному</u> Божеству поклонімся –

<u>Тройце</u> Святая, Слава Тебі.

Перша поетична строфа стихири складається із логічного звертання словами *Прийдіте людіє,* відокремлене комою, та двох симетричних фраз, виділених невеликою цензурою, що посилюють значення змісту. Тобто одна і та сама думка повторюється двічі різними синонімами: у першій фразі стихири вжито значення *Трисоставному*, а у другій – пояснюється

зміст цього слова *Сину во Отци со Святим Духом,* що є яскравим свідченням і прикладом античного паралелізму.

Дві внутрішні частини стихири обрамлені синтаксичним паралелізмом, який полягає у тотожності богословського змісту. Обидві частини з'єднані між собою риторичною фігурою гіпозевгмою у фразі *Єму же покланяющися всі глаголем,* у якій на початку першої частини до останньої фрази вимальовуються чесноти Трисоставного Божества, а в останньому реченні першої частини активну участь у торжестві запрошуються взяти *всіх* вірних. Завдяки такому принципу побудови строфи у стихирі в цілому вибудовується урочиста експресія, що вимагає розв'язання.

Для підсилення догматичного змісту Трисвятої істини перша частина стихири викладена у вигляді доповнення, що проявляється в співставленні словосполучень *соприсносущна – єдино существо; сопрестольна – єдина сила; спрославляєм – єдино Божество.* Такий риторичний підхід написання стихири акцентує увагу на Всемогутності Господа. Друга частина стихири, написана у поступеневій співдії Трисоставного Божества, складається з трьох симетричних речень, у яких на початку кожного речення є звертання до *Трисвятого,* а у другій половині речення викладена головна думка єдності Бога у Трьох особах. Каденційна строфа стихири написана з використанням риторичної фігури – епіфори на словах *Тройце Святая, Слава Тебі*, *Слава Тебі*, яка повторює два рази одну і ту саму фразу *Слава Тебі*, щоб підсумувати все вищесказане та акцентує увагу на головній думці стихири.

Основну композиційну структуру піснеспіву творить музична форма стихири, яка наближена до двочастинності із чітко визначеним вступом та кодою. У вступі спостерігається найнижчий звук «g», оскільки фраза закличного характеру і природно виголошувати зверху вниз. Внутрішню структуру стихири, наділену розлогими реченнями, що творить цілісну

мінімальну ланку, можна позначити літерами А, А1. Виразний музичний поділ на дві частини показує фіта, яка служить зв'язкою між двома частинами на слові *святий.* Фіта являє собою розгорнутий мелодичний вокаліз з насиченими орнаментальними прикрасами.

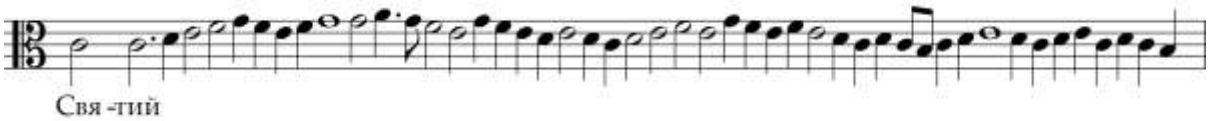


Рис. 3.5.1. поспівка стихири «Прийдіте людіє» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Зв'язуючими ланками у музичному тексті стихири виступають силабо-ноти у закінченнях певних слів, що об'єднують між собою фрази в єдину цілісність:

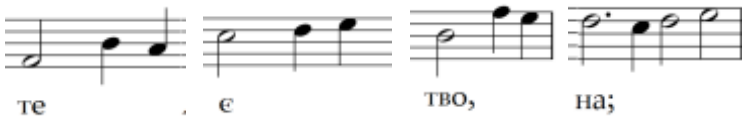


Рис. 3.5.2. мотиви стихири «Прийдіте людіє» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Також музичну форму на речення і частини поділяють серединні (СК) і заключні каденції (К), що оспівують основний тон «с» на словах є видозмінені. Щоб наочно побачити формотворчу особливість речень у періоді та каденційних зворотів, укладемо їх у вигляді музично-композиційної форми:

Вступ	**А**	**зв'язка**	**А1**	**Кода**
1 реч. **К**	1 реч. **СК**	фіта **К^**	1 реч. **К**	1 реч. **К^**
	2 реч. **К**		2 реч. **К**	
			3 реч. **СК**	

У стихирі «Прийдіте людіє» масштабність та розвиток мелодичного дихання акцентовано використанням мелізматичних розспівів у межах

однієї октави. У першій частині розпівуються слова *сопрестольна та Божество,* а у другій мелізматично обрамлені слова *соділавий, познахом, почиваяй,* які увиразнюють святковість і урочистість події. У піснеспіві чітко проявляється принцип повторності. Цей принцип споглядається найчастіше у каденційних зворотах та окремих мотивах. Загалом структура піснеспіву побудована чергуванням цих повторних мотивів.

Якщо у стихирі «Прийдіте людіє» поетичний текст викладений у принципі паралелізму, то у піснеспіві «Царю небесний» особливості поетичної побудови укладені у формі ко́лонів. Щоб проаналізувати композиційно-поетичні особливості стихири та наочно побачити структурну форму, виписуємо окремо текст:

Царю небесний

утішителю душе істини

іже везді сий, і вся ісполняяй

Сокровище благих і жизні подателю

прийди і вселися в ни

і очисти ни от всякія скверни

і спаси Блаже душа наша.

Такий запис тексту допомагає виразно відчитати два вертикальні поетичні ко́лони із вступом та закінченням, пов’язані між собою внутрішнім змістом. В основі кожного з ко́лонів лежить певний вид паралелізму, спрямований на виклад і роз’яснення ідеї, тож кожен ко́лон можна прочитувати окремо. Початкові слова стихири і закінчення поєднані між собою внутрішнім змістом, що утворюють коротку прохальну молитву *Царю небесний – спаси Блаже душа наша*.

У поетичному тексті простежуються риторичні фігури, що створюють ефект римування, підсилення значення змісту та спрямовані на виклик

емоцій у слухача. Ефект римування зображує риторична фігура гомеотелевт на словах *Утішителю – Подателю,* які симетрично розташовані в обидвох ко́лонах. Цей риторичний прийом використано не тільки, щоб милозвучно поєднати між собою слова, але і підкреслити ще інші назви Господа Бога як Бог-Утішитель, Бог-Податель. Цікаве поєднання закінчень у другому ко́лоні вимальовують метафоричні слова-антоніми *істини – скверни*, які поєднані між собою римою та показують дві крайності. Принцип додавання утворює риторична фігура полісіндетон, яка складається з повторюваного багаторазово сполучного – голосного звука «і», який у стихирі п'ять разів вживається, завдяки якому сповільнюється темп викладення змісту, підсилюється його значення та створює урочистий характер поетичному тексту. Також, якщо прочитати стихиру з кінця на початок то зберігається не тільки суть змісту, але й логічний, послідовний виклад. Такий принцип написання гимнографічного тексту свідчить про високу майстерність піснетворця, який засобами ораторського мистецтва досконало виклав догматичну істину стихири.

Музична форма стихири «Царю небесний» наближена до наскрізної імітації, яка складається із сімох самостійних мелодичних речень. Поділ на музичні фрази визначають каденції, що базуються на основному звуці або його оспівують. Також визначальним фактором, що допомагає розмежувати речення у стихирі визначає *знак у вигляді «:»*, який присутній у кінці кожного внутрішнього речення на словах *істини, ісполняя, подателю, вселися в ни та скверни.* Такий мистецький підхід із вказаним знаком «:» у сакральній монодії означає коротку перерву у співі для взяття дихання та допомагає виконавцям обдумати проспівану фразу. Такі приклади в ірмолойній практиці вживалися досить часто, щоб підкреслити важливе слово чи фразу у піснеспівах. Кульмінаційний момент, представлений широким розспівним мелосом, досягає своєї вершини в шостому реченні на слові *і очисти*:

Рис. 3.5.3. Поспівка стихири «Царю небесний»
з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Аркоподібне завершення у музичному матеріалі стихири «Царю небесний» утворюють початковий і кінцевий мотиви c, d, e, що прочитуються однаково від початку на кінець і навпаки до висхідного звука «е».

Початок стихири *Закінчення стихири*

Рис. 3.5.4. Поспівки стихири «Царю небесний»
з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Таким чином, у стихирі «Царю небесний» спостерігаємо досконалу музично-поетичну структуру, в якій словесні речення і мелодична форма виразно поєднуються у гармонії. Досконалість цієї форми досягається у чіткій злагодженості метричної організації мелодичних речень, які викладені від менших метричних груп до більших.

Цікавим виникає питання подивитися та співставити мелодику одного канонічного тексту з різним його музичним оформленням. Для цього експерименту обираємо стихиру «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону, текст твору розглянуто, а музику спробуємо проаналізувати і порівняти.

Болгарські напіви відіграли важливу роль у формуванні розвитку та розквіту національної сакральної музичної творчості в добу українського

Бароко та є одним з найчисельніших напівів в українських та білоруських рукописних нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI – XVIII ст. Якщо простий, київський, руський, волинський, острозький та інші напіви призначалися для повсякденного і воскресного виконання богослужінь, то болгарський – для празничних з литією. Значний внесок у розкриття суті болгарського напіву зробив Іван Вознесенський [14], описавши походження болгарського напіву, особливості композиційної структури та ладової будови піснеспівів. Унікальність болгарського напіву серед інших напівів, як він зазначив, – полягає в мелодичному русі та художньо-поетичній формі піснеспівів, які дослідник поділив на певні групи за відповідними критеріями: а) різновид напіву; б) відповідність до гласу; в) розспів за зразком або «на подобен»; г) за місцем у піснеспівах і періодах. Також велику увагу вивченню болгарського напіву у другій половині XX ст. приділила болгарська дослідниця Елена Тончева [177], яка досліджувала Ірмолої з Манявського монастиря. Вона висловила здогад про те, що в с. Маняві могла існувати перша школа навчання «болгарського напіву». Досліджуючи музичні аспекти болгарського напіву, Е. Тончева дійшла висновку, що в піснеспівах простежуються відмінності в системі осмогласся стосовно основних ладових характеристик і ладових структур. Серед українських дослідників вагомий внесок у справу вивчення болгарського напіву зробила Лідія Корній [92], яка займалася порівняльним дослідженням болгарського та українського напівів, жанрового складу піснеспівів та їх мелодики. Завдяки проведеному музично-стилістичному аналізу, було виявлено дві стильові гілки монодії, зафіксовані в Ірмолоях: 1) традиційна, з опорою на поспівково-формульну структуру й мелодику; 2) новаційна, проявлена в болгарському напіві. Враховуючи досліджені особливості болгарського напіву, розглянемо мелодико-композиційну структуру стихири «Царю небесний»:

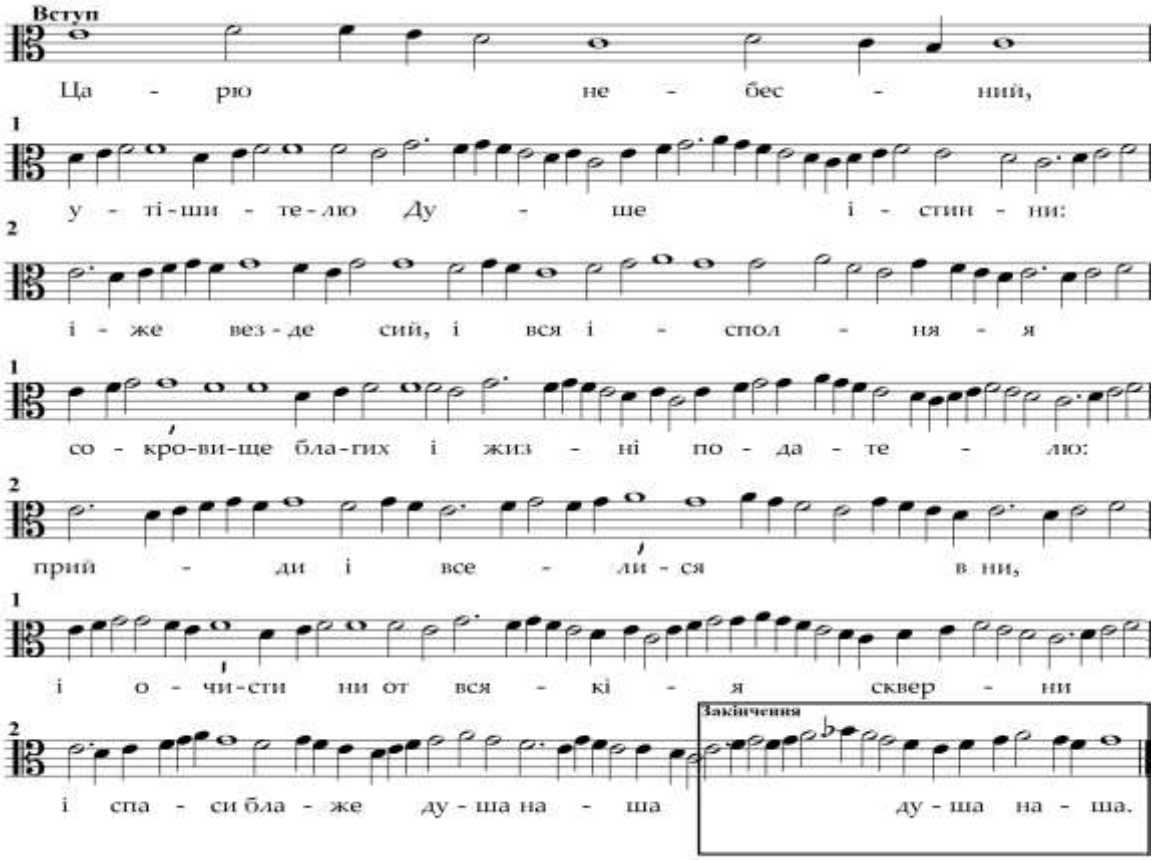


Рис. 3.5.5. стихира «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103).

У композиційній мініатюрі «Царю небесний» болгарського напіву яскраво видно самостійну мелодику у вступі та в закінченні у вигляді коди. В основі вступу лежить звертання до Небесного Батька, яке музично підтримано, оскільки мелодія рухається зверху вниз, затримуючи початковий склад слова цілою нотою і мелодичним ходом на секунду вверх у кінці першої фрази, що зображено завдяки використанню музично-риторичної фігури Exclamatio (лат. – оклик, вигук). Закінчення стихири «Царю небесний» болгарського напіву увиразнюється піднесеним настроєм та повторенням останньої фрази *душа наша*, яка зображена з використанням музично-риторичної фігури Climax (грец. – драбина, сходження вверх), у вигляді секвенційного руху мелодії вгору. Цей

прийом відноситься до музично-риторичних фігур класу повторення emphasis (виразових фігур), які відрізняються повторенням мелодичних відрізків у найрізноманітніших композиційних варіантах з метою підкреслити, посилити експресію і смисл окремих слів.

Основну композиційну структуру піснеспіву творить музична форма, наближена до наскрізної імітації, побудована із двох контрастних поспівок мажорного і мінорного нахилу. Наскрізну імітацію вибудовують серединні та заключні каденції, побудовані за принципом постійного повторення, а також однакова вертикальна лінія закінчень кожного внутрішнього речення створює експресію наскрізної картини.

Мелодика піснеспіву виглядає хвилеподібно у діапазонних межах октави. Найважливішу роль у творенні мелосу відіграє початкова поспівка першого речення, яка прослідковується упродовж усього твору та ділиться на три фази мелодичного розвитку фрази. Лідія Корній, досліджуючи специфіку болгарського співу, у початковій фразі піснеспіву виділа: «i (initium – початок), m (movere – рухати), t (terminus – закінчення»[93, с.10.] Отож, простежимо три фази мелодичного руху на прикладі першої фрази стихири «Царю небесний» болгарського напіву:

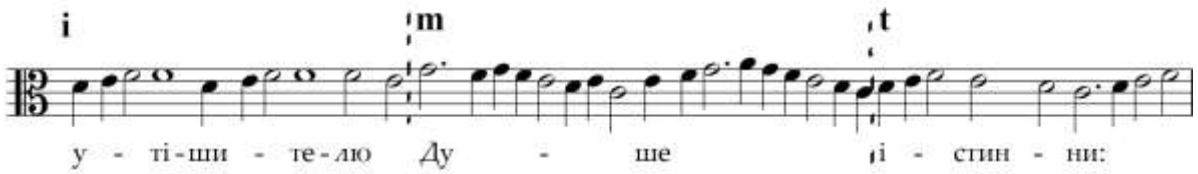


Рис. 3.5.6. поспівка стихири «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103).

Перша фраза стихири складається із трьох слів і мелодичний розвиток їх аналогічно поділяється на три мотиви. Початок фрази складається із двох однакових ланок висхідного руху метричного зростання: дві чвертки, половинка і ціла нота та закінчується рухом на

секунду вниз до опорного терцового тону половинною нотою. Середина речення вирізняється розлогим і динамічним мотивом, базованим на опорних тонах у вигляді половинних нот і заповнений чвертками. Каденційний зворот речення представлений хвилеподібним рухом із закінченням останнього складу речення на основному тоні «С», проте після нього є висхідний рух, який служить зв'язуючою ланкою з наступним реченням.

Масштабність та розвиток мелодичного дихання піснеспіву акцентовано використанням мелізматичних розспівів на словах *душе, исполняя, подателю, прийди, вселися, всякія, наша,* що надає мелодиці урочисто-хвалебного характеру. Також у стихирі присутній *знак* «:» після фраз *душе істини* і *життя подателю*, щоб виконавці могли обдумати співане слово. Тож, не випадково у піснеспіві виділено ці фрази *душе істини та життя подателю,* адже сам Христос є правдою і життям вічним.

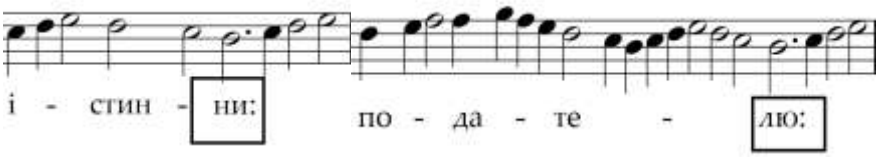


Рис. 3.5.7. поспівки стихири «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103).

Богословська істина у змісті стихири закладена трьома словами, які в тексті виділені наголосами, а в мелодиці розширеними цілими нотами, що розкривають сенс присутності Святого Духа в житті кожної людини: **Сокровище, прийди і вселися.** *Со**кро**вищем* названо Ісуса, *все**ли**ся* – прохання перебувати у Бозі, і *о**чи**сти,* – прагнення осягнути вічного життя. Співставляючи наголошені склади словесного і мелодичного тексту, виявляємо риторичний прийом, що підсилює значення змісту та розкриває прихований зміст стихири. У стихирі «Царю небесний»

болгарського напіву помітно, що цифра *три* часто застосовується, зокрема спостерігаємо у першому трьохфазному реченні із трьох слів, богословська суть змісту закладена трьома словами, які виділені наголосами у тексті *сокровище, вселися і очисти*. У тексті висвітлено зашифрований зміст Святої Трійці: Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Дух Святий. Відомо, ще в античну добу, греки висунули тезу: «Числа правлять світом», тому символічне поєднання цифри *три* у піснеспіві є не випадковим, а безпосередньо продуманим і втіленим у музичний зміст.

Визначивши канонічний текст стихири «Царю небесний», який ділиться на ко́лони, тепер виникає доцільне питання подивитися чи мелодика організовується за таким самим принципом як зміст? Тому ділимо музичний матеріал стихири на ко́лони, зберігаючи вступ і закінчення:

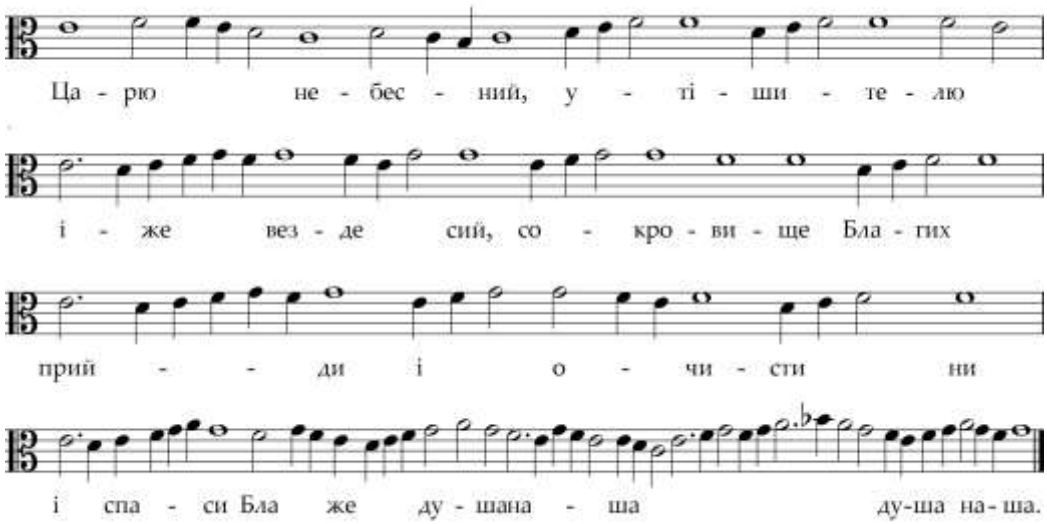


Рис. 3.5.8. перший ко́лон стихири «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

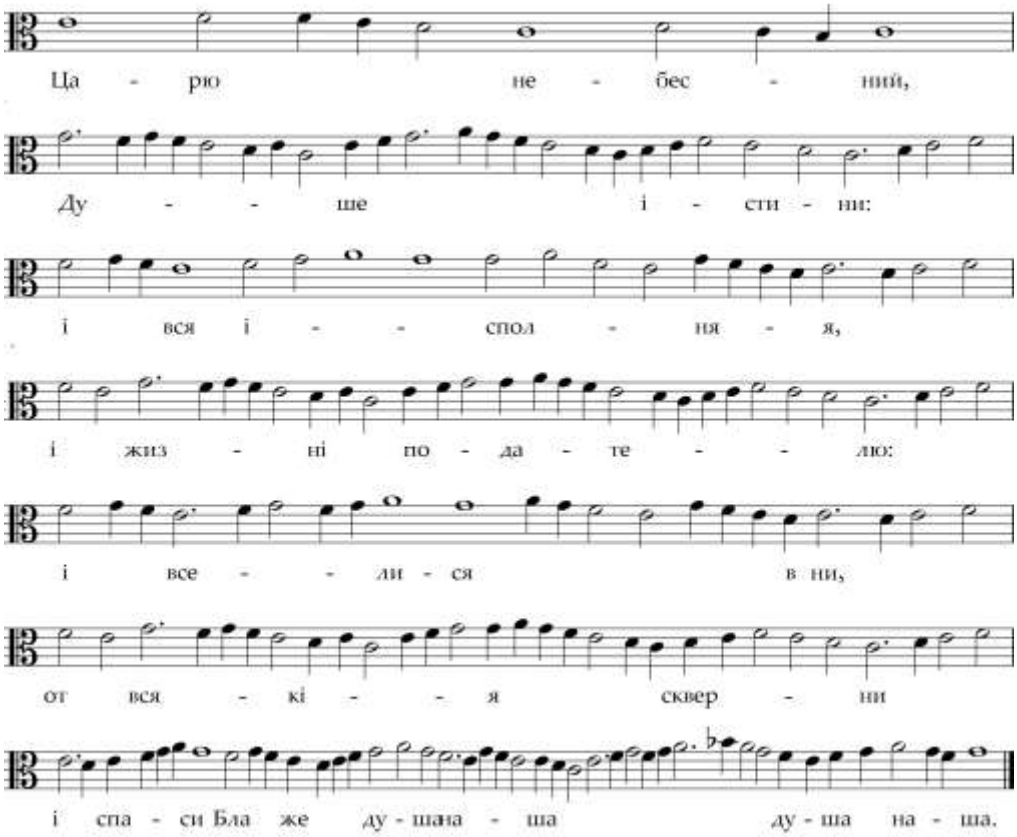


Рис. 3.5.9. другий ко́лон стихири «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Львів, ЛІМ (Рук.103)

Із наведених прикладів стихири «Царю небесний» болгарського напіву у формі ко́лонів виявляємо два самостійних піснеспіви, які легко прочитуються як текст так і музика, що свідчить про неабияку високу майстерність мелурга, який при створенні мелодії врахував всі особливості поетичного тексту.

Відтак, співставивши та порівнявши два зразки мелодики стихири «Царю небесний» звичайного та болгарського напівів, переконуємось, що мелодико-інтонаційні зв’язки болгарського напіву виразніше підтримують поетичні і богословські особливості змісту стихири. Проте, загалом музичний матеріал обох зразків є закономірним і смислове значення гимнографічних фраз збільшує свою інформативність завдяки складній грі

структурних елементів (фігур і троп), які, з одного боку, виступають як синоніми, а з іншого - як антоніми одної і тої ж дії, що спрямовує увагу на підкреслення змістовності гимнографічного тексту. Так поетика разом з мелодикою творять цілісну композиційну структуру піснеспівів.

Основне положення тексту третього розділу викладене у наступних наших публікаціях: «Цикл п’яти пасхальних стихир в українській сакральній монодії за Любачівським ірмологіоном 1674 р» [66]; «Поетико-композиційні особливості стихири «Царю небесний» болгарського напіву» [65]; «Стихири празника П’ятидесятниці у музично-поетичному вимірі» [70]; «Музично-віршова організація празника Вознесіння Господнього» [67]; «Музично-структурні елементи у стихирах Цвітної Неділі» [68]; «Драматургічні принципи циклічної композиції Пасхального канону» [64].

ВИСНОВКИ

У висновках сформульовані основні постулати дисертаційного дослідження, що відповідають проблематиці та загальній структурі праці. Науковий пошук сконцентрований на вивченні стилістичних особливостей сакральної монодії, зокрема формотворчих засад музично-поетичних зв'язків. Тож на матеріалі вибраних празничних піснеспівів Цвітної Тріоді українських нотолінійних ірмологіонів кінця XVI - початку XVIII століття було зроблено наступні висновки:

1. Простежено процес еволюціонування жанрів і форм співу церковної гимнографії та сакральної монодії, що заклало підвалини тисячолітнього розвитку європейської культури. Богослужбова практика греко-візантійської церкви була адаптована Київською державою разом із християнським віровченням. Літургійний обряд базувався на чисельних жанрах (тропар, стихира, сідальний, кондак, ікос, світильний, канон, акафіст, тощо) та виконавських диференційованих формах (псалмодія, алилуйні розспіви та гимнодія). У процесі розвитку ці жанри та форми виконавської диференціації піснеспівів сформували півчу драматургію православної церкви, яка підпорядкована добовому, тижневому і річному літургійному ритмі, залежить від праздничного чи буденного типу богослужінь. Велика чисельність богослужбового репертуару зумовила до впорядкування його за жанрами та службами. Відтак постає цілий ряд літургійних книг: Ірмологіон, Стихирар, Кондакар, що були укладені за жанровими ознаками, а також збірники Октоїх, Мінея, Служебник, Требник, Молитвослов, Тріодь Посна і Цвітна, укладені за літургійним принципом. Особливого значення набула богослужбова книга Тріодь Цвітна, пов'язана із пасхальним циклом – прославою головної християнської події Воскресіння Христового.

2. На основі вивчення богослужбового обряду систематизовано структуру і зміст піснеспівів Цвітної Тріоді у греко-візантійській традиції. Богослужіння циклу Цвітної Тріоді відноситься до рухомих свят, тож дати найголовніших празників: Цвітна Неділя, Воскресіння Христове, Вознесіння Господнє та П'ятидесятниця щорічно змінюються. Богословська сутність піснеспівів головних празників Цвітної Тріоді висвітлює євангельські події приурочені цим святам. Особливість богослужінь циклу Цвітної Тріоді полягає у тому, що піснеспіви однієї служби, розспівані на різні гласи і канони в основному є неповними (мають 3 пісні), звідси назва циклу – Тріодь. В історичному контексті структура циклу Цвітної Тріоді формувалася та розвивалася жанровим наповненням впродовж тривалого періоду.
3. На матеріалі репертуару сакральної монодії увиразнено використання риторичних формул у поетиці та мелодиці, які творять композиційну форму. Особливу роль у композиції відіграла риторика, яка виділяє богословські смислові акценти у структурній організації сакральних піснеспівів задля посилення переконливості текстів. Мова церковної гимнографії базована на текстах Святого Письма, гомілетиці Отців Церкви, а також на античній поезії, що сукупно сформувало об'ємний корпус виразних образів та символіко-алегоричних зв'язків. У гимнографічних текстах, особливо у жанрі канон, одночасно співставляються старо- і новозавітні образи, що розкривають метафорично-естетичну сутність зображуваного. Такі символіко-алегоричні зв'язки у гимнографічному тексті передано за допомогою риторичних фігур і троп. У сакральній монодії композиційні принципи утворюються завдяки музично-виразовим засобам: мелодії, ритмічної організації, кадансування та музичної форми. Мелодичний розвиток піснеспівів

сакральної монодії, особливо у калофонному співі, базований на мелодико-інтонаційних формулах, мелозворотах або кратимах, які часто визначалися риторичними законами, пов'язаними із змістом твору і слугували виокремленню найважливіших смислових акцентів богословського тексту. Відповідно до розвитку мелодики, виявляємо двочастинні, тричастинні, циклічні чи варіантно-строфічні музичні форми. Це сукупно підтверджує тяглість засадничих мистецьких здобутнків античності, вміло використаних мелургами у створенні монодійних піснеспівів.

4. Встановлено репертуар Цвітної Тріоді за українськими нотолінійними ірмологіонами XVI - XVIII ст. на основі Каталогу Юрія Ясіновського. Визначено структуру і жанрові особливості ірмолойних піснеспівів відповідно до канонічного уставу греко-візантійських богослужінь. Простежено динаміку фіксації і кількість співвідношення найбільш вживаних гимнографічних жанрів циклу Цвітної Тріоді в ірмологіонах. Виявлено і описано розмаїття виконавської палітри піснеспівів Цвітної Тріоді згідно приналежності до чисельних напівів, зокрема, болгарського, грецького, руського, минтянского, київського та інших, які активно використовувалися в богослужбовому обряді ранньомодерної доби. Це приносило естетичний компонент у богослужіння і засвідчувало вагомість мистецького наповнення українського обряду і монодійної стилістики зокрема.
5. У півчій богослужбовій практиці української церкви виявлено виразну тяглість з візантійською практикою, що проявилася у збереженні репертуару празничних піснеспівів. Це підтверджує також еволюція візантійської семіографії та формування невменних знаків, адаптованих разом і прийняттям християнства у Київській Русі. Збереження грецького невменного репертуару окреслюється на

прикладі самогласних стихир головних празників Цвітної Тріоді за невменним Доксастарієм Петроса Пелопонесіоса. На цій основі проведено порівняльний аналіз жанрів циклу Цвітної Тріоді за українськими ірмологіонами та зазначеним Докстастарієм. Виявлено виразні паралелі піснеспівів ранішніх та вечірніх богослужінь, що підкреслює тяглість греко-візантійської обрядової традиції.

6. Проведено порівняльний аналіз піснеспівів українського та грецького репертуару Цвітної Тріоді, на основі, якого простежується літургійна стабільність і спорідненість грецьких та українських піснеспівів. В контексті порівняння стихири «Воскресіння день» та тропаря «Христос Воскрес» за грецькими та українськими рукописами виявлено спорідненість виразових засобів музичної мови і закономірностей мелодичної побудови. Відзначимо, що церковнослов'янський переклад літургійного тексту здійснений послідовно слово у слово. Це дозволило максимально наблизити кількість силаб у кожному реченні. У випадку неспівпадіння - мелодика «доспівує» і врівноважує метричну сітку українського варіанту з грецьким оригіналом. Оскільки український запис фіксував кожен звук, а грецький невменний залишав місце для імпровізаційних моментів, зокрема агогіки, транскрипція з «Доксастарія» в певних моментах відрізняється мелодично. Це природній процес, проте відчутна подібність дозволяє стверджувати збереження опорних інтонацій давнього візантійського мелосу в обидвох літургійних практиках греко-візантійського та українського обрядів.
7. Осмислено та проаналізовано формотворчі особливості вибраного ірмолойного репертуару Цвітної Тріоді в контексті цілісності музично-поетичного і богословського змісту. Аналітичні спостереження стилістичних особливостей української сакральної

монодії на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоді за українськими ірмологіонами кінця XVI – XVII засвідчили виразну залежність формотворчих засад від музично-поетичних зв'язків, визначених богословськими сенсами. Гимнографічні тексти празничних піснеспівів Цвітної Тріоді написані з використанням поетичних прийомів: символів, образів, паралелізмів та риторичних фігур і тропів. У піснеспівах виразно помітні аналоги класичних композиційно-структурних типів формоутворення – експозиції, розвитку і завершення, цілісно об'єднані внутрішньою логікою музичного розгортання. Це дозволяє стверджувати про наявність музичної форми у сакральних піснеспівах, що в майбутньому трансформувалося у виразні форми класичної гармонії. Найтиповішими музичними формами піснеспівів сакральної монодії є дво- тричастинні, часто із репризою, а іноді й періоди наскрізного розвитку. Найчастіше формотворення музичної форми будується на періодичній повторності мелодичних поспівок, які часто проходять у варіантних видозмінах. Це увиразнює мелодико-естетичний контекст, проте зберігає цілісність глибинного інтонаційного базису. Варіантність розвитку поспівкового матеріалу досягається завдяки інтонаційним, звуковисотним та ритмічним змінам, що збагачує мелос і ускладнює піснеспів структурно. Такі виразові засоби разом із приналежністю до осмогласної системи дозволяють трактувати стилістику сакральної монодії з позиції тематичного, ритмічного та ладового мислення, що сукупно структурує загальну форму у відповідності до богословських акцентів. Так постає цілісна і водночас багаторівнева драматургія піснеспівів Цвітної Тріоді, виразна, лаконічна і переконлива за своєю структурно-смисловою довершеністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977. 320 с.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. Древнерусское искусство: Зарубежные связи. Институт истории искусств АН СССР. Москва, 1975. С. 371–397.
3. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва, 1996. 448 с.
4. Александру М. Калофоническое пение. Православная энциклопедия. Т. 29, С. 578–582.
5. Алексеева Г. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева. Владивосток, 1983. 171 с.
6. Алексеева Г. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996. 379 с.
7. Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 14–21.
8. Арістотель. Поетика. Київ, 1967. 134 с.
9. Бажанський П. Історія руського церковного пінія. Львів, 1890. 90 с.
10. Біленко Т. Слово і символ: аспекти взаємопов'язань. Категорія символу та проблеми художньої комунікації : зб. наук. праць. Дрогобич *: Коло.* 2004. С. 81–91.
11. Бычков В. Византийская эстетика. Москва,1977. 247 с.
12. Василик В. Происхождение канона. История. Богословие. Санкт-Петербург, 2006. 306 с.
13. Візантійська риторика. Риторика загальна та судова: Навч. посіб. / С. Д. Абрамович, В. В. Молдован, М. Ю. Чикарькова. Київ: Юрінком, 2002. 416с.

14. Вознесенский И. Церковное пение юго-западной Руси. Кострома, 1898. 65 с.
15. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. 378 с.
16. Ганнік К. Проблеми ритміки візантійського. *Калофонія.* Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2012. Вип. 6. С. 172–190.
17. Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела. *Калофонія.* Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Вип. 1. С. 37–45.
18. Гардзанити М. Библейские цитаты в церковнославянской книжности. Москва: Индрик, 2014. 230 с.
19. Гарднер И. Богослужебное пение Русской православной церкви. Москва: Московская духовная академия, 1998. I ч. 492 с.
20. Гаспаров М. Об античной поэзии: поэты, поэтика, риторика. Санкт-Петербург, 2000. 479 с.
21. Герасимова-Персидская Н. Постоянные эпитеты в хоровом творчестве конца XVII – первой половины XVIII веков. Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков. М.: Наука, 1986. Вып. 83 С. 136–152. (Серия «Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных»).
22. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. Київ: друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. С. 13–21.
23. Герасимова-Персидська Н. Слово і музика в XVII ст. Українське літературне бароко. Київ, 1987. С. 272–287.
24. Герцман Е. Византийское музыкознание. Ленинград, 1988. 256 с.
25. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. Москва: Музыка, 1996. с. 288.
26. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. Санкт- Петербург: ООО Невская Нота, 2006. с. 510.

27. Горацій. Про поетичне мистецтво / переклад Андрій Содомора. Віхи в історії античної естетики. Київ, 1988. С. 153–165.
28. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев, 1985. 112 с.
29. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія**.** Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів: Видавництво Українського католицького університету 2019. 456 с.
30. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Вид-во «Спілка», 1922. 278 с.
31. Денисов Н. К вопросу о поэтической организации богослужебных текстов. Церковное пение в историко-литургическом контексте. Москва: *Прогресс-Традиция*, 2003. Вып. 3. С. 254–269.
32. Десницкий А. Поэтика библейского. Москва, 2007. 284 с.
33. Десницкий А. Семитские истоки византийской литургической поэзии. Традиции и наследие Христианского Востока: Материалы международной научной конференции. Москва, 1996. С. 209–238.
34. Джиджора Е. Гімнографія Київської Русі XI-XIII сторіч: Структурне ціле канону мінерного циклу. Монографія. Одеса, «Астропринт» 2018. 480 с.
35. Дилецький М. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ: Муз. Україна, 1970. 109 с.
36. Дмитрієвський А. Церковь торжества на православном востоке. Петербургь, № 20. 1909. 309 с.
37. Довгалюк І. Початки звукового документування народної музики в Україні. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Музичне мистецтво. Київ, 2018. Вип. 1. С. 67–82.

38. Дольницький І., о. Типик української католицької церкви. Жовква: «Місіонер», 2010. 581с.
39. Духовні співи давньої України. Антологія / упорядник О. Цалай Якименко. Київ, 2000. 219 с.
40. Жулковський Б. Міжжанрова дифузія у православній гімнографії (на прикладі піснеспівів тропарної субсистеми). Часопис Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія мистецтвознавства. 2021. № 1 (50). С. 64–78.
41. Жулковський Б. Рецепція греко-візантійського пападичного та києво-руського кондакарного жанрових стилів в українській сакральній монодії XV – XXI століть. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровська академія музики імені Михайла Глінки. Серія мистецтвознавство. 2021. Вип 2 (21). С. 173–184.
42. Жулковський Б. Кондаки мінейного та тріодного циклів в українських нотолінійних Ірмолоях. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Серія мистецтвознавство. 2020. Вип. 27. Т. 1. С. 18–23.
43. Завітневич В. Великдень (Велика субота і п’ятниця). Нью-Йорк, вид. Української Православної Церкви в США, 1964. 208 с.
44. Загребин В. Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. Москва, Санкт-Петербург: Альянс-Археo, 2006. 305 с.
45. Задерацкий В. Музыкальная форма: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
46. Задерацкий В. Старинные монодические формы. Москва, 1995. С. 80–90.
47. Задорнова В. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте. Сб. статей. Москва, 2005. Вып. 29. 160 с.

48. Задорожний І. Елементи новобалканських напівів у каноні Пасхи церковнопісенної практики Закарпаття. *Калофонія*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2016. Ч. 8. С. 203–212.
49. Задорожний І. Рукописні і друковані ірмологіони – важливе джерело досліджень розвитку музичної освіти і церковного співу на Закарпатті XVIII – поч. XX століть. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Мукачево: Вид-во МДУ, 2016. Вип. 1 (3). С. 20–23.
50. Залеський М. Основи візантійської ритміки. *Калофонія.* Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2012. Ч. 6. С. 133–171.
51. Зандер В. Христос – новая пасха: Богослужения страстной Седмицы и Пасхи. Брюссель: Изд-тво «Жизнь с Богом», 1964. 31 с.
52. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
53. Зінченко В. Ритмічна організація знаменного співу на прикладі фіт. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 2. С. 183–199.
54. Зосім О. Л. Біблійні тексти як джерело східнослов'янської духовної пісенності. *Культура і сучасність*: альманах. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 58–63.
55. Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.
56. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

57. Зосім О. Л. Теоретичні питання адаптації гімнографічних текстів у східнослов'янській духовно-пісенній традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119. С. 183–199.
58. Зосім О. Літургічний вимір духовної пісенності українсько-білоруської традиції XVII-XX століть. *Мистецтвознавчі записки*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. Вип. 20. С. 280–287.
59. Іванків Є. Вічний Великдень. Bohoslovia: Збірник статей, том XXIX. Рим: *Українське богословське наукове товариство*, 1975. С. 119–188.
60. Ігнатенко Є. В. Ісихазм і грецький спів на українських і білоруських землях у другій половині 16 – 17 ст. *Науковий вісник.* Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 119. С. 149–169.
61. Ігнатенко Є. В. Методологія атрибуції грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. 2020. Вип. 129. С. 64–80.
62. Ірмологіон 70 – 80 рр. XVII ст. (рукопис). Львів, ЛНБ, НД 374.
63. Ірмологіон любачівський 1674 р. (рукопис). Львівський історичний музей. Рук. 103.
64. Казнох І. Драматургічні принципи циклічної композиції Пасхального канону. *Вісник* КНУКіМ. Київ, 2020. Том 3, № 1. С. 18–26.
65. Казнох І. Б. Поетико-композиційні особливості стихири «Царю небесний» болгарського напіву. Науковий збірник РДГУ. Рівне, 2017. Вип. 24. С. 144–149.
66. Казнох І. Б. Цикл п'яти пасхальних стихир в українській сакральній монодії за Любачівським ірмологіоном 1674 р. *Вісник* ЛНУ ім. І. Франка. Львів, 2016. Вип. 17. С. 113–121.

67. Казнох І. Музично-віршова організація празника Вознесіння Господнього. *Мистецтвознавчі записки.* Збірник наукових праць НАКККіМ. Київ, 2019. Вип. 35, С. 323–329.
68. Казнох І. Музично-структурні елементи у стихирах Цвітної Неділі. *Вісник* ЛНУ ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2018. Вип. 19. С. 72–79.
69. Казнох І. Музично-риторичні фігури в українській сакральній монодії. *Львівсько-ряшівські наукові зошити – Lwowsko- rzeszowskie zeszyty naukowe*. Red.: Т. Дубровний, R. Malikowski. Wyd. UR. Rzeszow 2020, nr 6.
70. Казнох І. Стихири празника П'ятидесятниці у музично-поетичному вимірі. *Музикознавчі студії*: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 42–43, С. 26–37.
71. Канон на В'їхання Господнє в Єрусалим руського і болгарського напівів з рукопису кінця XVI століття. Антологія української церковної монодії. Львів: вида-тво УКУ, 2003. вип. 2. 50 с.
72. Каплун Т. Музыкально-стилистическая характеристика песнопений греческого распева. Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2012. № 1. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_1_6. (дата звернення: 18.07.2017).
73. Каплун Т. Особенности исполнительского прочтения древнерусской монодии в контексте поэтико-стилевой характеристики песнопений знаменного распева. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 110. С.107–122.
74. Карабинов И. Постная Тріодь: Исторический обзор плана, состава, редакций и славянских переводов. Санкт-Петербург, 1910. 294 с.
75. Каракидес А. Гимнография и риторика. Афины, 2006. Т. 1. 243 с.
76. Катехизм Католицької Церкви. Синод Української греко-католицької церкви. Жовква: Місіонер, 2002. 772 с.

77. Катрій Ю. (ЧСВВ). Пізнай свій обряд. Австрія, 1993. 484 с.
78. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотації: дис. … канд. мист.: 17.00.03 – мистецтвознавство. Львів, 2015. 198 с.
79. Качмар М. Сучасний науково-аналітичний інструментарій у дослідженнях піснеспівів сакральної монодії. *Калофонія.* Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2014. Ч. 7. С. 136–148.
80. Квінлан Е., Рудейко В. Світло єси, Христе : Богослужіння добового кола: Антологія досліджень. Львів, 2012. 311 с.
81. Квітна Тріодь на будень. Місіонер, 2015, 56 с.
82. Киприан (Керн), архим. Литургика: Гимнография и эортология. Москва: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. 151 с.
83. Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
84. Климишин І. Основи пасхалії з таблично-графічним їх відображенням. Львів, 2003. 95 с.
85. Клочак В. (протоієрей) Типікон: проблема уставу та узгодження його із сучасною богослужбової практикою. Волинський благовісник. 2013. № 1. С. 77 - 81. Режим доступу: http//nbuv.gov.ua/UJRN/volbag_2013_1_10 (дата звернення: 12 березня 2017)
86. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-цтво НТШ, 2011. 286 с.
87. Колесов В. Средневековый текст как единство поэтических средств языка. Труды Отдела древнерусской литературы. Санкт-Петербург, 1997. Вып. 50. С. 93–98.

88. Колосова В. Функції віршів в українських стародруках кінця XVI – першої половини XVII ст. Українське літературне бароко. Київ, 1987. С. 144–155.
89. Корній Л. До питання методології дослідження українсько-болгарських музичних взаємозв'язків. *Українське музикознавство*: Збірник статей. Київ: Музична Україна, 1976. том XI. С. 81–92.
90. Корній Л. Історія української музики: від найдавніших часів до XVIII ст. Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-цтво М. П. Коць, 1996. – Ч. 1. 315 с.
91. Корній Л. Проблеми стильових нашарувань в українській музиці кінця XVI–XVII століть. (окремі спостереження). *Записки наукового товариства імені Шевченка: Збірник статей.* Львів: Праці Музикознавчої комісії, 2008. том CCLIII. С. 44–49.
92. Корній Л. Українсько-болгарські музичні зв'язки XVI–XVII ст. у галузі церковної монодії. *Науковий вісник*: Збірник статей. Київ, 2001. випуск 15. С. 52–57.
93. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. Київ, 1998. 321 с.
94. Котляревський І. Бароко в музиці. Енциклопедія сучасної України / наук. ред. І. Блюміна та ін. Київ, 2003. Т. 2. С. 270–271.
95. Кривко Р. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. *Wiener Slavistische jahrbuch by Österreichische Akademie der Wissenschaften*. Wien, 2005. Band 50. S. 203–233.
96. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографію Грецької Церкви. *Калофонія.* Львів, вид-во УКУ. 2010. Ч. 5. С. 114–165.
97. Крип'якевич П., о. Артистична форма Псалма 118. *Богословський вісник.* Львів, 1900, ч. 1, с. 131–147 (передрук: *Калофонія.* Львів, 2002. Ч. 1. С. 283–296.)

98. Кручинина А. «Риторская премудрость» древнерусского роспева: о музыкально-поэтических приемах в стихире «Днесь владыка твари». Греко-русские певческиа параллели. Москва–Санкт Петербург, 2008. С. 292–300.
99. Кручинина А. Композиция музыкально-поэтического текста в древнерусском чинопоследовании. Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. Москва, 1994. С. 130–141.
100. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 166 с.
101. Куземська Г. Якою мовою молилася давня Україна: Правила української транслітерації церковнослов‘янських текстів. Київ: Софія, 2012. 112 с.
102. Кунцлер М. Літургія Церкви. Львів: Свічадо, 2001. 614 с.
103. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів, 2007. 752 с.
104. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. Санкт-Петербург, 1999. 508 с.
105. Лозовая И. О содержании понятий «глас» и «лад». *Гимнология. Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*. Москва, 2011. Вып. 6. С. 344–359.
106. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва, 1995. 940 с.
107. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
108. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры. Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 2001. С. 462 – 484.
109. Мазель Л., В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 750 с.

110. Маркова О. Про естетичне визначення музичної форми. Українське музикознавство. Київ: *Музична Україна*, 1978. Вип. 13. С. 54–71.

111. Маценка С. Метамистецтво. Словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Апріорі, 2017. 120 с.

112. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег: Новий шлях, 1952. 30 с.

113. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Робин-Вінніпег: Видання М. Т. Б., 1968. 151 с.

114. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні. *Калофонія*. Львів, 2002. Ч. 1. С. 133–139.

115. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд). Науковий вісник Національної музичної академії України імені 463 П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 71–77.

116. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.

117. Медведик Ю. Рецепція апокрифічних джерел у поетичних текстах українських барокових різдвяних пісень: питання джерелознавства та текстології (за матеріалами вибраних рукописних пам’яток останньої третини XVII–кінця XVIII ст. та почаївського «Богогласника»). *Slavica Slovaca*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied, 2019. T. 54. S. 27-38.

118. Медведик Ю. Музикознавчі студії над українською музично поетичною паралітургічною спадщиною XVII – XVIII ст. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: Кий, 2001. Вип. 2. С. 99-107.

119. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII ст.: монографія. Львів: Вид-во УКУ, 2006. 324 с.
120. Мелетинский Е. О литературных архетипах. Москва, 1994. 136 с.
121. Мень А. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Москва, 1997. 672 с.
122. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. Москва, 1915. 150 с.
123. Михайлович Л. Стихирар. Антологія стихир літургійного року на основі українських рукописних ірмолоїв XVI–XVIII століть. Львів: Лавра Святого Йоана Хрестителя студійського уставу у Львові, УГКЦ, 2016. 543 с.
124. Міщенко І. Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихири Преображення «Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν». *Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.* Київ. Студії мистецтвознавчі, 2014. Вип. 1. С. 14-28.
125. Міщенко І. Візантійські та слов'янські нотописні системи у піснеспівах празника Преображення. *Українська музика.* Львів, 2015. Число 4 (18). С. 35-43.
126. Міщенко І. Осмогласся у сучасній практиці Грецької Православної Церкви. *Музикознавчі студії.* Наукові збірки ЛНМА ім.. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Вип. 29. С. 43-60.
127. Міщенко І. Сучасна практика літургійного співу грецької православної Церкви і питання осмогласся. *Калофонія.* Львів, 2012. Ч. 6. С. 83–98.
128. Міщенко І. Формування спільної площини для порівняльного аналізу невменної та нотолінійної семіографій: транскрипція й транснотація. *Українська музика.* Львів, 2017. Число 3 (25). С. 14–21.

129. Мних Р. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. Lublin: UMCS, 2002. 258 с.
130. Молитвослов. Львів: видавництво ОО. Василіян «Місіонер», 1997. 1373 с.
131. Момина М. Постная и Цветная Триодь. Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Москва, 1976. Вип. 2. Част. 2. С. 389−419.
132. Момина М. Самоподобные песнопения (Automela) в церковнославянских богослужебных рукописях. Русь и южные славяне: *Сборник статей к 100-летию со дня рождения Мошина (1894–1987).* Санкт Петербург, 1998. С. 165–184.
133. Мулич М. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней. Skopje, 1970. С. 252–256.
134. Наумов А. Библейская поэзия и литургическая поэзия. Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15-21 август 2003. Roma-Sofia, 2003. С. 23–29.
135. Нефедов Н., диакон. Пасхальные каноны Триоди Моисея Киянина. Русское богослужебное пение. Труды московской регентско певческой семинарии: 2002-2003. Москва, 2005.С. 241–259.
136. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 508 с.
137. Панкеева И. Пасха. Москва: «ОЛМА–ПРЕСС», 2001. 68 с.
138. Патер А. Виконавські виміри української сакральної монодії. Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 025; 02. Львів, 2021. 237 с.
139. Пелеш Ю. Літургіка. Харків, видавець Савчук О.О., 2013. 680 с.
140. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля. Москва: Знак, 2007. 880 с.

141. Пожидаева Г. Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI– XVII веков. *La poesia liturgica slava antica / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003* / упоряд. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma-Sofia, 2003. С. 79–108.
142. Попов Г. Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия. *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов.15–21 август 2003*. Roma – Sofia, 2003. С. 30–55.
143. Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). Москва: Композитор, 2003.416 с.
144. Преображенский А. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. Ленинград, 1926. Вып. 2. С. 60–76.
145. Прилепа О. Проблема походження назв поспівок давньоруської монодії. *Українське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 37. С. 232–245.
146. Прилепа О. Символіка фітних циклів в знаменних богородичних пісне співах. *Старовинна музика: сучасний погляд ars medievalis – ars contemporaries.* Київ, 2006. Кн. 2. С. 128–147.
147. Путятицька Л. Феномен словесно-музичної цілісності давньоукраїнської монодії (на прикладі святкових стихир з нотолінійних ірмологіонів кін. XVI-XVIII ст.) Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 17.00.03. Суми, 2021. 212 с.
148. Путятицька О. До проблеми ладо-інтонаційних особливостей догматиків (болгарський та «український» наспіви в ірмолоях XVII ст. *Українська духовна музика: історичний аспект*. Київ, С. 120–137.
149. Путятицька О. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одіющагося» у музичних проекціях кінця XVI– початку XXI століття. *Українське музикознавство.* Київ, 2015. Вип. 41. С. 166– 195.
150. Путятицька О. Композиційні особливості жанру Догматиків болгарського та українського церковних наспівів XVII ст.

(порівняльне дослідження) *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* Київ, 2006. Ч. 4 (16). С. 16–23.

151. Разумовский Д. Теория и практика церковного пения. Москва, 1886. 412 с.

152. Рікер П. Метафора і символ. Альманах Перекладацької Майстерні 2000-2001. Львів – Дрогобич: Коло, 2002. Т. 2. Кн. 2. С. 98–121.

153. Рубан О. Становление терминологического апарата анализа музыкальных форм: Дис. ... канд. иск.: за специальность 17.00.03. Киев, 2005. 195 с.

154. Рудейко В. Христос посеред нас. Впровадження в літургійне богослов'я Церков візантійської традиції. Львів, 2015. 284 с.

155. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Roma: United Bible Societies, 1991. 1070 с.

156. Сиротинська Н. Акростих у середньовічній музично-поетичній творчості. *Студії музикознавчі.* Львів, 2013. Вип. 30. С. 88–96.

157. Сиротинська Н. Мелодико-поетичні паралелі у візантійській гимнографії та українській монодії. *Καθμθςκία*. Львів, 2014. Ч. 7. С. 149–158.

158. Сиротинська Н. Перло Многоцінноє: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 333 с.

159. Сиротинська Н. І. Ірмоси воскресних канонів та їх літургійно-богословська основа. *Musica humana*. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Вип. 10. С. 101–112.

160. Сиротинська Н. І. Біля витоків греко-візантійської гимнографії та церковної монодії. *Київське музикознавство*. Культурологія та мистецтвознавство. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 36. Київ, 2011. С. 10–18.

161. Сиротинська Н. І. Музично-поетичні сув'язі ірмосу 1 пісні Успенського канону Козьми Маюмського. *Українська музика*.

Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 1. С. 14-24.
162. Сиротинська Н. І. Риторичні прийоми у структурі візантійської гимнографії та української сакральної монодії. *Музикознавчий універсум : збірник статей*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 17–27.
163. Скабалланович М. Толковый Типикон. Київ, 1910. Вып. 1–3. 492 с.
164. Скабалланович М. Христианские праздники: Всестороннее освещение каждого из великих праздников со всем его богослужением. Киев: Изд. журн. «Проповеднический листок», 1915–1916. Кн. 1–6. 436 с.
165. Сковорода Г. Сад божественных пісней. Твори в 2-х томах. Київ, 1973. Т. 1. С. 60–90.
166. Славена Л. За старославянски триод. *Slovo*. Zagreb, 1972. S. 93 - 116.
167. Снелль Б. Греческая метрика. Москва, 1999. 117 с.
168. Содомора А. Мить на ймення Левконоя. Студії одного вірша. Львів, 2006. С. 41–54.
169. Станчев К. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения. *La poesia liturgica slava antica. Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов*. Любляна, 15-21 август 2003. Roma-Sofia 2003. С. 5–22.
170. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. Дрогобич: Коло, 2011. № 11. С. 100–104
171. Сулима М. До питання про особливості віршованих варіацій молитов. Львів, 2010. Т. 3. С. 128–133.
172. Тафт Р. Візантійський обряд. Коротка історія. Львів, 2011. 136 с.

173. Терещенко-Кайдан Л. Грецька (візантійська) семіографія в контексті історії та сучасності. Київ, 2012. Вид-тво ВПЦ Київський університет. С. 331–334.
174. Тесля Т. Музично-поетичний вимір піснеспівів вечірні (на матеріалі українських ірмологіонів XVI–XVIII ст.) Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 17.00.03. Львів, 2016. 182 с.
175. Тимо. М. Аналіз українських перекладів Пасхального канону св. Йоана Дамаскина. Сайт М. Тима. URL: https://maksymtymo.wordpress.com/2016/05/05/аналіз-українських-перекладів-пасха/ (звернення 26 грудня 2018)
176. Тончева Е. Поздневизантийская псалмодия, соотношение текста и напева (певческий цикл пс. 135 в 4-м автентическом ихосе) Гимнология. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные святи. Москва, 2003. Вып. 4. С. 116–130.
177. Тончева Е. Скитски «болгарский розпев». Българско музикование. София: *Българска Академия на науките*, 1982. Год. 6, кн. 1. С. 38–60.
178. Тріодь Квітна. Видавничий відділ Української православної Церкви Київського Патріархату. Київ, 2002. 352 с.
179. Тріодь Цвітная. Printed in Austria. Graz, 1973, 267 с.
180. Тріодь Цвітная. Москва, 1992, 433 с.
181. Успенский Н. Византийская литургия. Анафора. Москва: Филоматис, 2003. 348 с.
182. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії. Київ, 2006. С. 20–79.
183. Федорів М. Обрядові співи української церкви галицької землі II. Філадельфія: Видання Сестер Чину св. Василія Великого, 1983. 294 с.
184. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів, 2010. 360 с.
185. Франк-Каменецкий И. К вопросу о развитии поэтической метафоры. От слова к смыслу. Москва, 2001. С. 28–80.

186. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. Москва, 1983. 281 с.
187. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава, 2002. 491 с.
188. Цалай–Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть). *Українське музикознавство*: Зб. ст. Київ, 1974. Вип. 9. С. 197–224.
189. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма. Львів: *Записки НТШ*, 1993. Т. 226. С. 11–40.
190. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы: Учебник для студ. ист.-теоретич. и композит. фак-тов муз. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
191. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ, 2003. 567 с.
192. Чижик І. Символіка простору в піснеспівах знаменного розспіву. Мистецтвознавство України. Київ, 2000. Вип. 1. С. 158– 164.
193. Шевчук О. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. Метроритм – 1: Колективна монографія / ред. І. М. Юдкіна. *ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2002. С. 35–40.
194. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.
195. Шип С. Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 25–37.
196. Шкраб'юк А, Тимо Т, Тимо М. Божествена літургія передосвячених дарів. Нове розширене видання зі стихирами Тріоді, Октоїха та Мінеї. Львів: Вид-цтво УКУ, 2009. 238 с.
197. Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Москва, 1996. 248 с.

198. Шмеман А. За життя світу: Таїнство і православ'я. Львів, 2009. 120с.
199. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ: Музична Україна. 1980. Ч. 1. 197 с.
200. Шумилина О. Силлабо-тоническая поэзия в духовных песнопениях партесного стиля. Музичне мистецтво. Донецьк: Юго-Восток, 2012. Вип. 12. С. 74 – 84.
201. Шуміліна О. А. Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт Артемія Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст*. Київ, 2010. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 210 – 226.
202. Юсипів Н. Літургічний контекст піснеспівів воскресної утрені (на матеріалі українських ірмологіонів XVI–XVIII ст.) Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 17.00.03 мистецтвознавства. Львів, 2017. 195 с.
203. Ясиновский Ю. Становление музыкального профессионализма в Украине в XVI – XVII ст. Дис. ... канд. мист.: за спеціальністю 17.00.03. мистецтвознавства. Київ, 1975. Публікація розділу 3-го: Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі. Львів, 2014. вип. 22. 84 с.
204. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [Історія української музики: вип. 2: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер, вип. 2. 1996.
205. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.
206. Ясіновський Ю. Із спостережень над текстами української церковної монодії. *Musica humana*: Збірник статей кафедри музичної україністики. Львів: Інститут українознавства, 2003. С. 235–244.

207. Ясіновський Ю. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби). *Українська музика.* Львів, 2012. Ч. 2. С. 41– 51.
208. Alexandru M. On the Methodology of Structural Analysis in Byzantine and Classical Western Music. Electronic resources. The 4-th Co conference on Interdisciplinary Musicology. (2–6 July 2008, Thessaloniki, Greece). Thessaloniki, 2008. Vol. 1. URL: http://cim08.web.auth.gr/ (звернення 26 жовтня 2019).
209. Antonovych M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyton, 1974. 433 p.
210. Bartel D. Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
211. Chardas K. Functions and images in Greek art music utilizing Byzantine echoi. *The 4-th Conference on Interdisciplinary 192 Musicology* (CIM08), 2–6 July 2008, Thessaloniki, Greece. Thessaloniki, 2008. Vol. 1. P. 42–44.
212. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п’ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцької (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln – Weimar – Wien: Bölau, 2008. 509 S.
213. Gerasimova-Persidskaya N. Musik und musikwissenschaft an der Wende an der einer neuen Epoche. *Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи: Збірник наукових статей НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 80. С. 29–39.
214. Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context. Ricerche Slavistiche, 1994 P. 9–30.

215. Hannick Ch. The Theotokos in Byzantine Hymnography: Typology and Allegory. *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium* / edit. Maria Vassilaki. Aldershot, 2005. P. 69–76.
216. Kaznokh I. Melodic-rhythmic composition of the stichera «Resurrection day» and tropar «Christ Risen» in the Greek and Ukrainian version. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 3. С. 77–81.
217. Lowth R. Lectures on the sacred poetry of the Hebrews. London: Thomas Tegg, 1835. 450 p.
218. Mishchenko I. Greek manuscript Papadike НД-186 from the funds of Lviv National scientific library after V. Stefanyk. *European Applied Sciences.* Stuttgart, 2017. 3. P. 100-103
219. Petrović D. Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih / ured. D. Stefanović. Beograd: Muzikoloski institut Srpska akademija nauka i umetnosti, 1982. 312 s.
220. Pitra J.-B. Hymnographie de l'Église grecque. Roma, 1867. 271 p.
221. Tillyard H.J.W. Handbook of the middle Byzantine musical notation. Copenhagen: Levin & Munksgaard, 1935. 48 p.
222. Troelsgard C. Byzantine neumes: A new introduction to the middle Byzantine musical notation Copenhagen: Museum: Tusculanum Press, 2011. 120 p.
223. Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion MMB, 4 (volume of appendices). Copenhagen 1960. 140 p.
224. Velimirović M. The Byzantine Hirmos and Heirmologoin. Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. München: Francke Verlag, 1973. P. 192-244.
225. Velimirović M. The Influence of the Byzantine Chant on the Music in the Slavic Countries. *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, September 1966* / ed. J. M. Hussey, D.

Obolensky, S. Runciman. London: Cambridge University Press, 1967. P. 119–140.

226. Wulstan D. The origin of the modes. Studies in Eastern Chant. London: Oxford University Press, 1971. Vol. 2. P. 4–20.

227. Yusypiv N. Musikalisch-strukturelle Merkmale der Oktoechos Antiphonen «Bog Gospodja» (am Beispiel des ersten Echos). *Theorie und Geschichte der Monodie*. Red. M. Czernin, M. Pischlöger. Wien, 2012. Band 2. P. 895–905.

228. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii byzantyjskiej. Kraków: Wydawnictwo homini, 2006. 517 p.

229. Δοξασταριον συντομον. Πέτρου Πελοποννησίου. Βουκουρέστι 1820. 436σ.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. **Казнох І. Б**. Цикл п'яти пасхальних стихир в українській сакральній монодії за Любачівським ірмологіоном 1674 р. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка.* 2016. № 17. С. 113–121. Електронна версія: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/02/Visnyk_17.pdf
2. **Казнох І. Б.** Поетико-композиційні особливості стихири «Царю небесний» болгарського напіву. *Науковий збірник Рівненського державного університету.* 2017. № 24. С. 144 – 149. Електронна версія: http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nm_vip24.pdf
3. **Казнох І. Б.** Стихири празника П'ятидесятниці у музично-поетичному вимірі. *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної академії імені Миколи Лисенка.* 2018. № 42–43, С.26–37. Електронна версія: https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/view/7/3
4. **Казнох І. Б.** Музично-віршова організація празника Вознесіння Господнього. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 35, С. 323 – 329. Електронна версія: http://journals.uran.ua/mz/article/view/181654
5. **Казнох І. Б.** Музично-структурні елементи у стихирах Цвітної Неділі. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка.* 2018. Вип. 19. С. 72 – 79. Електронна версія: https://kultart.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2020/04/Visnyk_19_lystopad_2019.pdf

Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. Kaznokh I. B. Melodic-rhythmic composition of the stichera «Resurrection day» and tropar «Christ Risen» in the Greek and Ukrainian version. *European Journal of Arts.* 2020. № 3. С. 77 – 81. Електронна версія: http://ppublishing.org/ru/journals/404/issue/64913/articles/5422/

7. Казнох І. Б. Драматургічні принципи циклічної композиції Пасхального канону. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2020. Том 3, № 1. С. 18 – 26. Електронна версія: http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/204335/205067

8. Казнох І. Б. Музично-риторичні фігури в українській сакральній монодії. *Львівсько-ряшівські наукові зошити – Lwowsko- rzeszowskie zeszyty naukowe*. Red.: Т. Дубровний, R. Malikowski. Wyd. UR. Rzeszow 2020, nr 6.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Казнох І. Б. Цикл п’яти пасхальних стихир української сакральної монодії. *Тези Міжнародної наукової конференції «Музикознавчий Універсум молодих»,* 1-2 березня 2017 року. Львів: Львівська національна академія імені Миколи Лисенка. С. 62 – 63;

10. Казнох І. Б. Пасхальний репертуар у нотолінійних Ірмологіонах ранньомодерної доби. *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції Хорове мистецтво України та його подвижники,* 19-20 жовтня 2017 року. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет. С. 214 – 222;

11. Казнох І. Б. Жанрова ієрархія празника П'ятидесятниці у музично-поетичному вимірі (на матеріалі Любачівського Ірмологіона 1674 року). *Тези Міжнародного наукового форуму*

Музикознавчий універсум молодих, 27 лютого – 2 березня 2018. Львів: Львівська національна академія імені Миколи Лисенка. С. 51 – 52;

12. Казнох І. Б. Музично-текстологічні особливості стихири Царю небесний в українській сакральній монодії. *Тези XX Міжнародно-науково-практичної конференції для студентів і молодих науковців Культура діалогу та діалог культур: релігійні чинники в умовах пошуку порозуміння,* 27-28 квітня 2018. Львів: Український католицький університет: Інститут релігії та суспільства. С. 32–33.

13. Казнох І. Б. Музично-риторичні прийоми у піснеспівах празника Вознесіння Господнього. *Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції Молоді музикознавці у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації»*, 9-11 січня 2019. Київ: Київський інститут музики імені Рейнгольда Глієра. С. 80 – 81.

14. Казнох І. Б. Музично-поетична драматургія Пасхального канону. *Тези Міжнародного наукового форуму Музикознавчий універсум молодих*, 28 лютого - 1 березня 2019 року. Львів: Львівська національна академія імені Миколи Лисенка. С. 27 – 28.

15. Казнох І. Б. Особливість музичної структури стихир Цвітної Неділі. *Тези Міжнародного наукового форуму Музикознавчий універсум молодих,* 5-6 березня 2020 року. Львів: Львівська національна академія імені Миколи Лисенка. С. 42 – 44.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий Універсум молодих», м. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 1-2 березня 2017 року, форма участі – заочна.

2. VI Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники», м. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 19-20 жовтня 2017 року, форма участі – заочна.

3. XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку», м. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 16-17 листопада 2017 року, форма участі – очна.

4. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий Універсум молодих», м. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 27 лютого – 2 березня 2018, форма участі – очна.

5. XX Міжнародна-науково-практична конференція для студентів і молодих науковців «Культура діалогу та діалог культур: релігійні чинники в умовах пошуку порозуміння», м. Львів: Український католицький університет: Інститут релігії та суспільства, 27-28 квітня 2018, форма участі – очна.

6. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», м. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Рейнгольда Глієра, 9-11 січня 2019, форма участі – заочна.

7. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий Універсум молодих», м. Львів: Львівська національна музична академія імені

Миколи Лисенка, 28 лютого - 1 березня 2019 року, форма участі – очна.

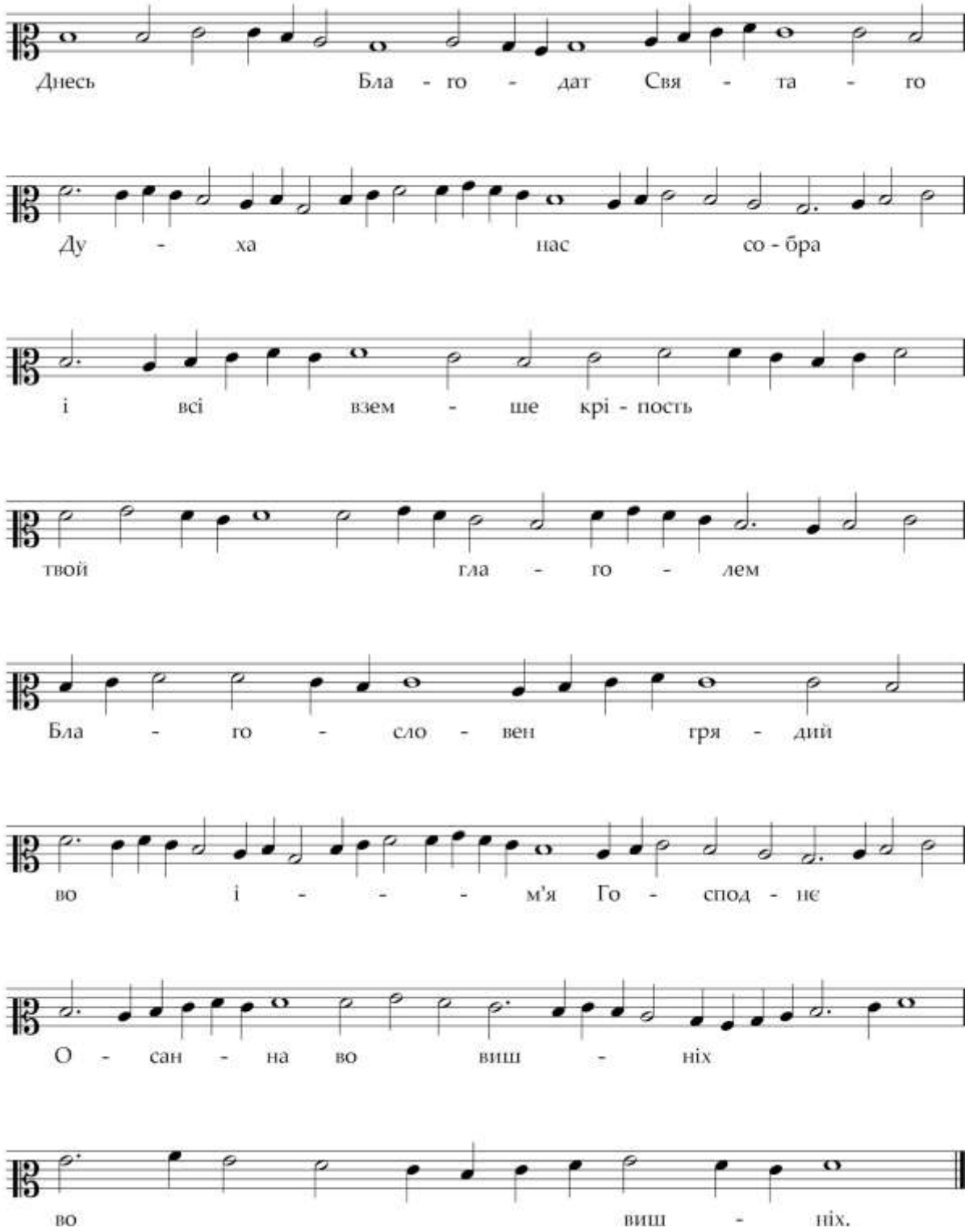
8. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий Універсум молодих», м. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 5-6 березня 2020 року, форма участі – заочна.

9. Всеукраїнський конкурс наукових робіт з музичного мистецтва серед аспірантів та здобувачів, присвячений 165-річчю ЛНМА ім. М. Лисенка, м. Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 2 березня 2018, форма участі – очна.

Додаток Б

Стихира в неділю Цвітную «Днесь Благодат»

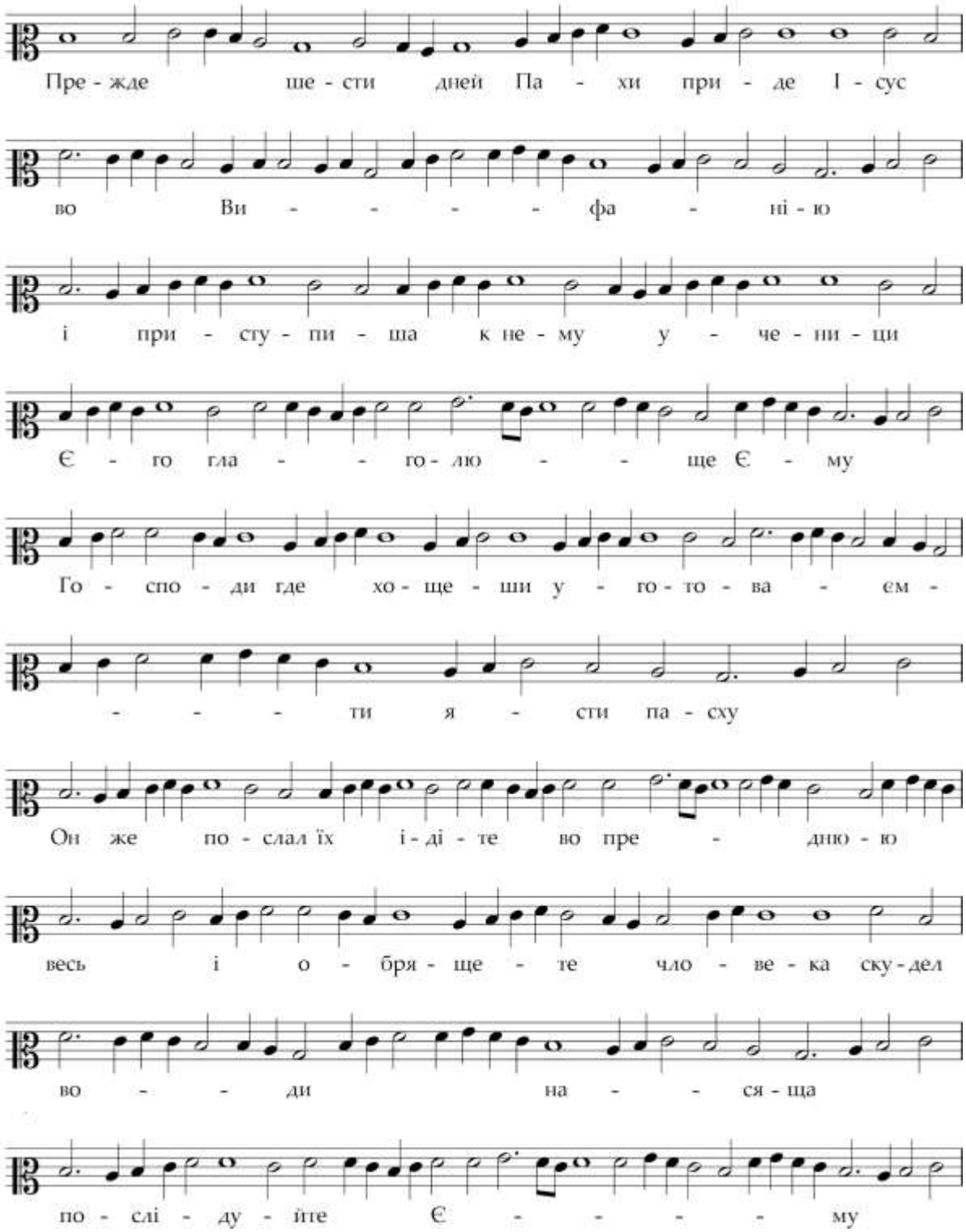
З Ірмологіона 70-80 рр. XVII ст.



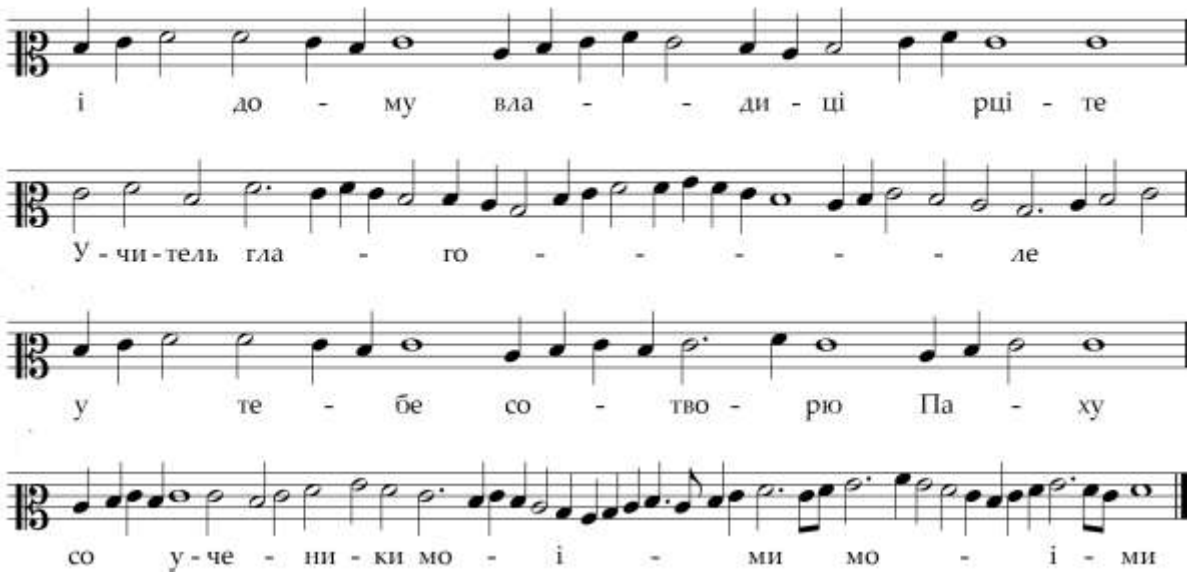
Додаток В

Стихира на хвалитех в неділю Цвітную «Прежде шести дней»

З Ірмологіона 70-80 рр. XVII ст.



2


і до - му вла - - ди - ці рці - те
У - чи - тель гла - го - - - - - ле
у те - бе со - тво - рю Па - ху
со у - че - ни - ки мо - і - ми мо - і - ми

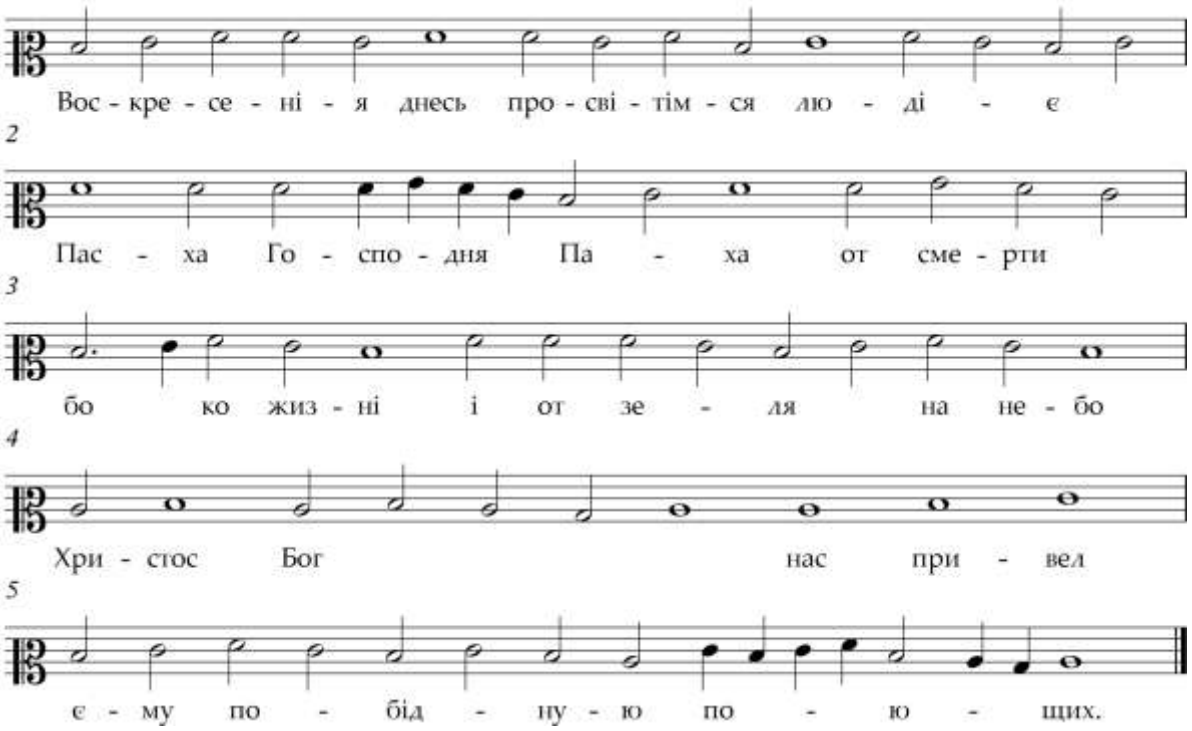
Додаток Г

КАНОН ПАСХИ

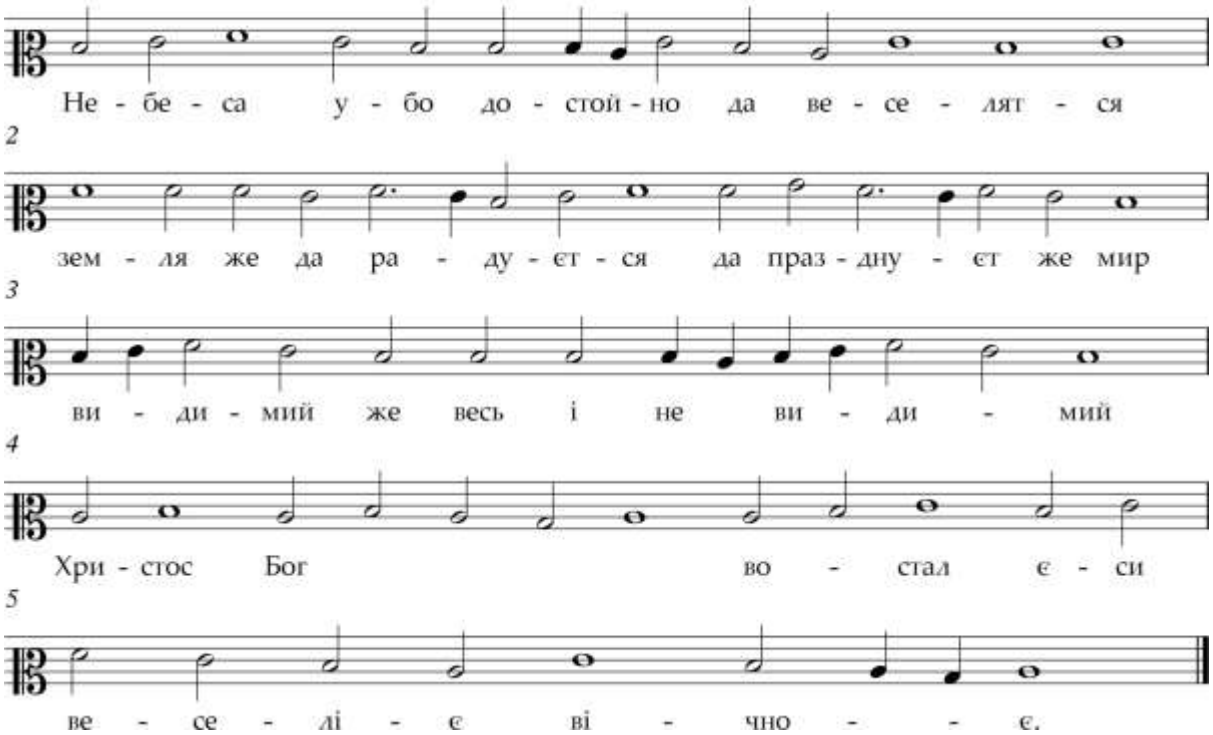
з Ірмологіону 70 – 80 рр. XVII ст. Львів, ЛННБ (НД 374)

Пісня 1

Ірмос

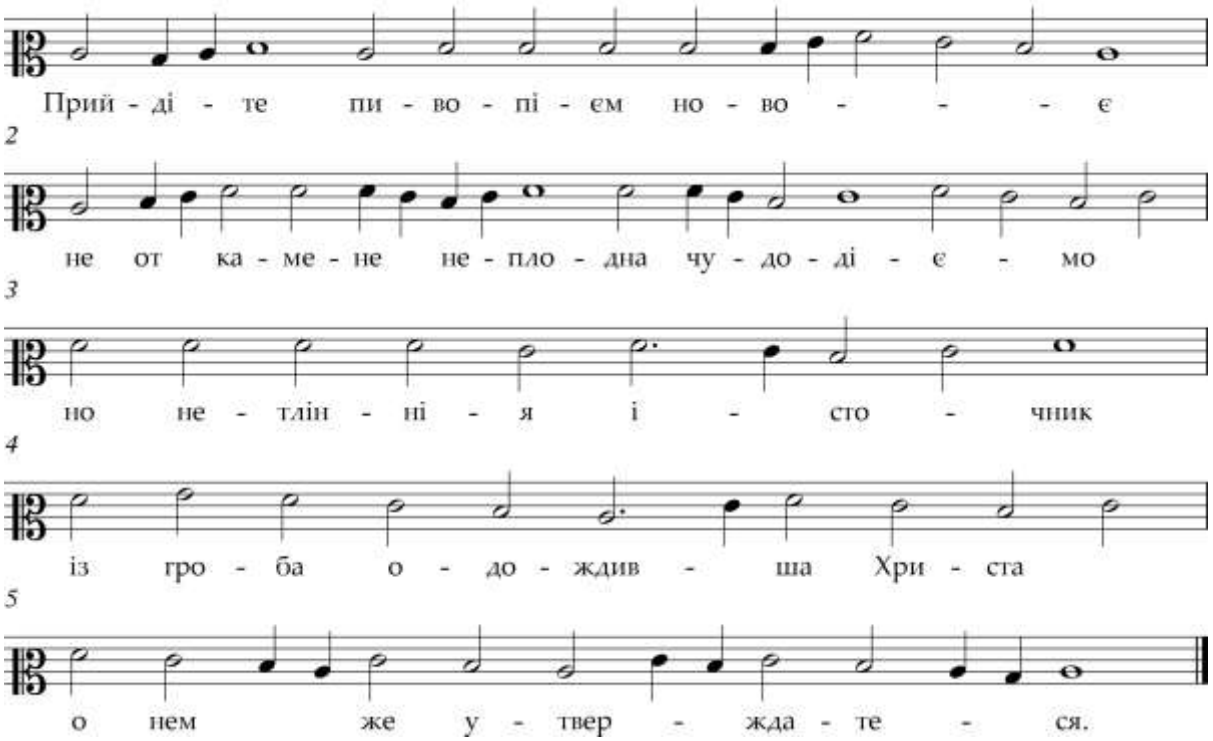


Тропар 1.2

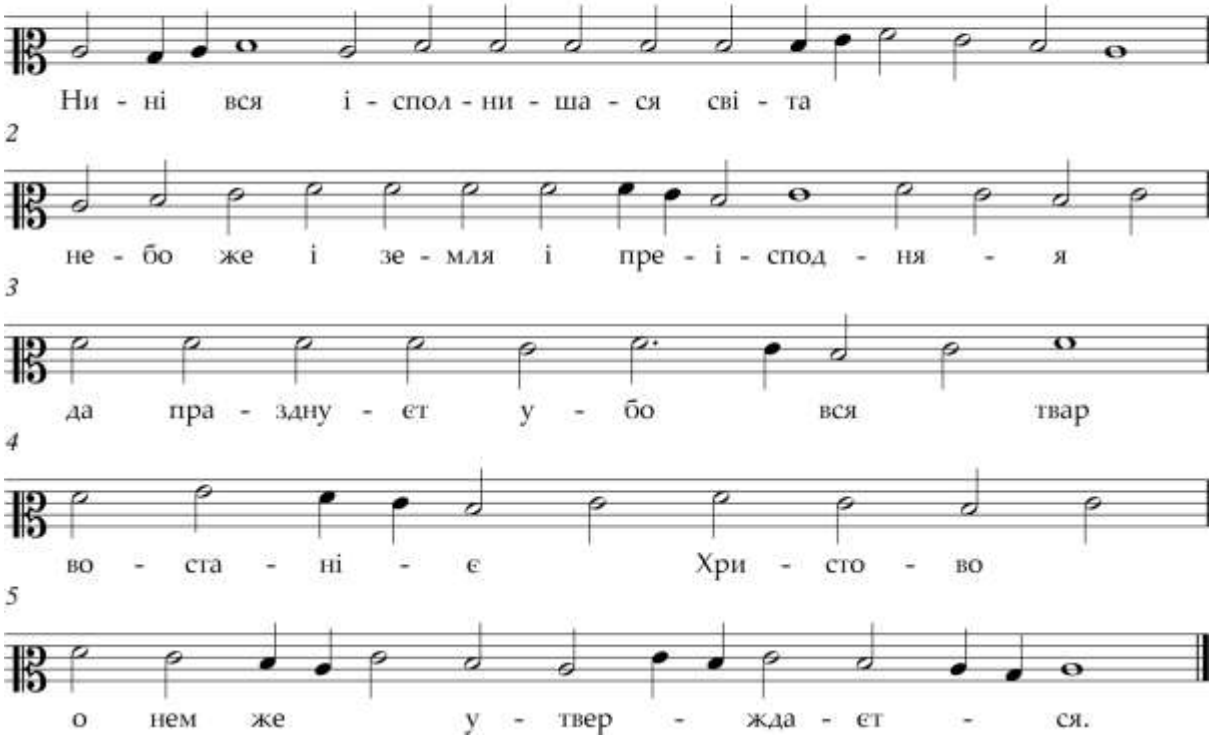


Пісня 3

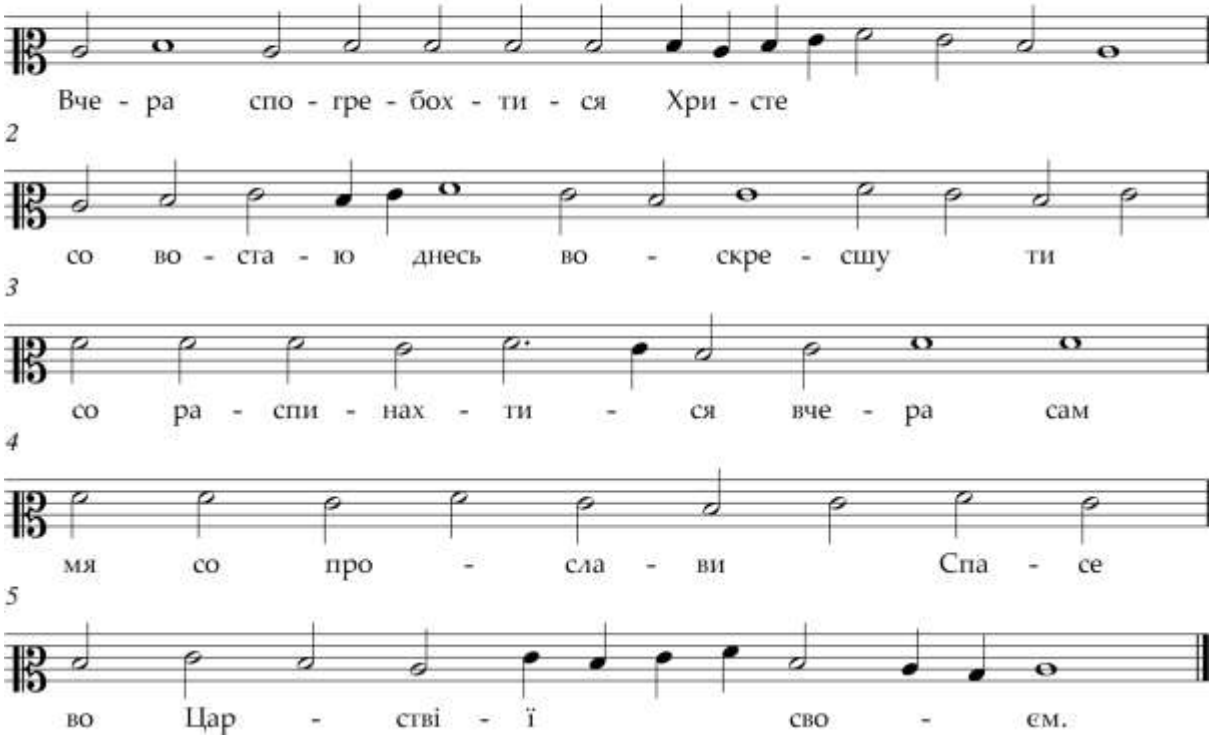
Ірмос



Тропар 3.1

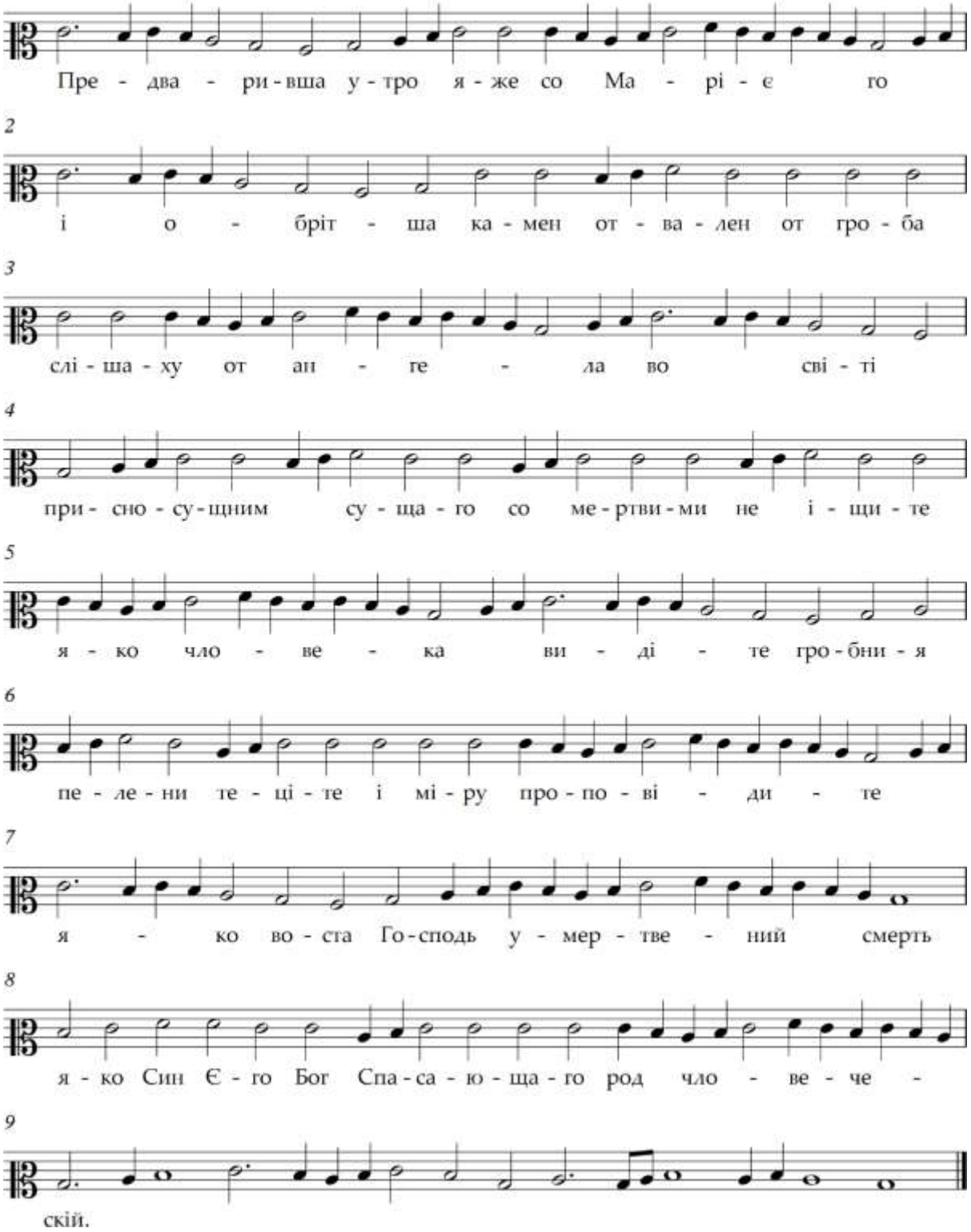

Ни - ні вся і - спол - ни - ша - ся сві - та
2
не - бо же і зе - мля і пре - і - спод - ня - я
3
да пра - здну - єт у - бо вся твар
4
во - ста - ні - є Хри - сто - во
5
о нем же у - твер - жда - єт - ся.

Тропар 3.2


Вче - ра спо - гре - бох - ти - ся Хри - сте
2
со во - ста - ю днесь во - скре - сшу ти
3
со ра - спи - нах - ти - ся вче - ра сам
4
мя со про - сла - ви Спа - се
5
во Цар - стві - ї сво - єм.

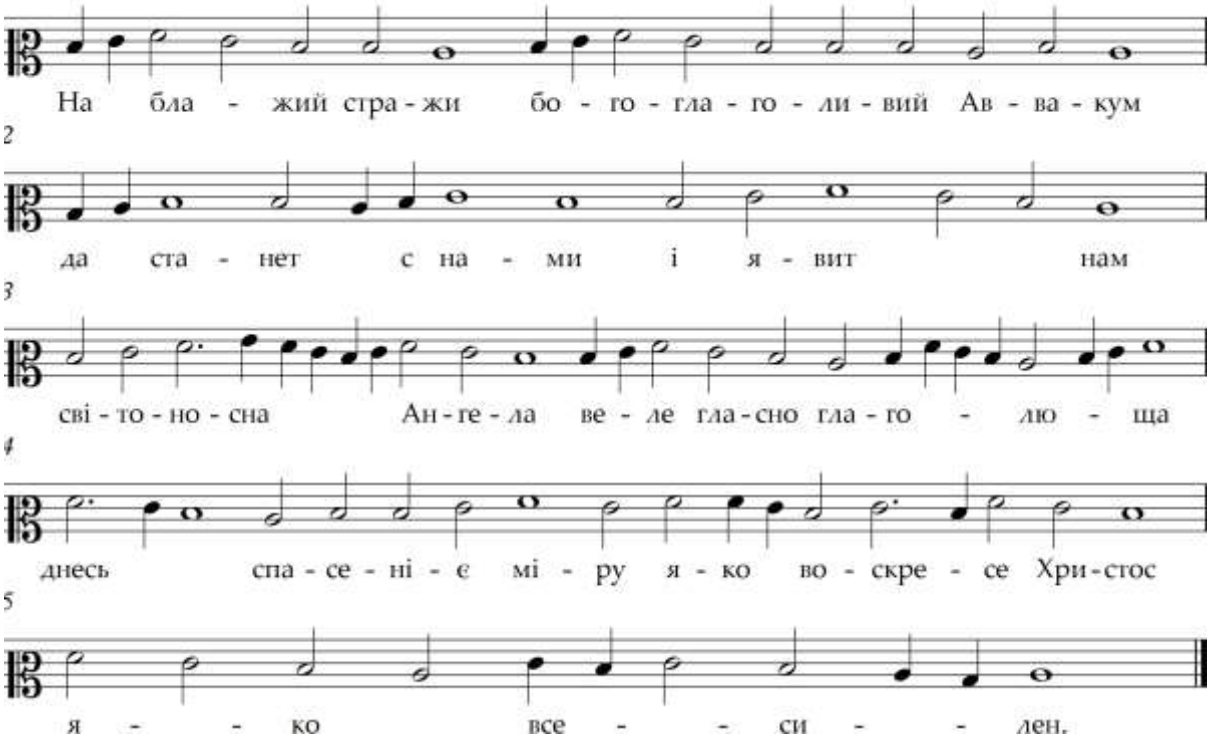
Іпакой

гл. 4

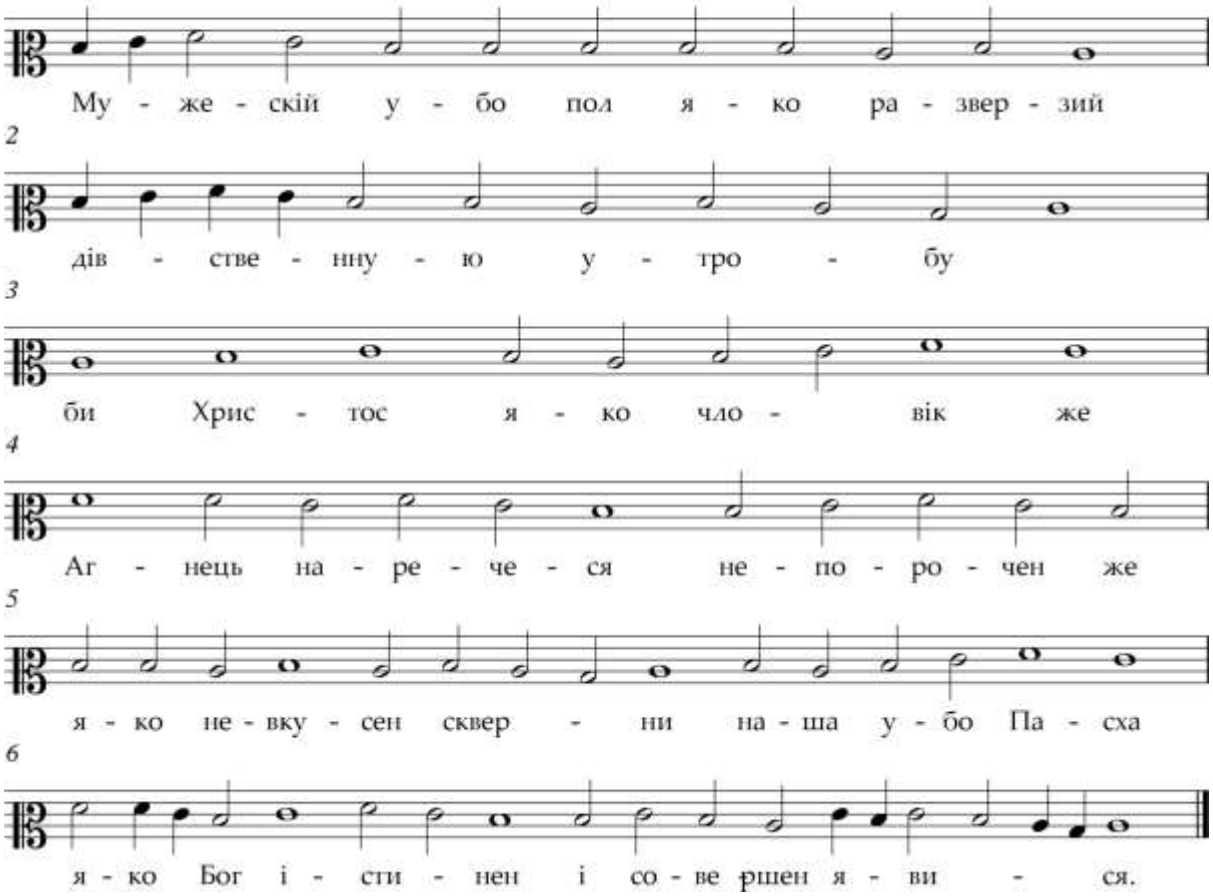

Пре - два - ри - вша у - тро я - же со Ма - рі - є го
2
і о - бріт - ша ка - мен от - ва - лен от гро - ба
3
слі - ша - ху от ан - ге - ла во сві - ті
4
при - сно - су - щним су - ща - го со ме - ртви - ми не і - щи - те
5
я - ко чло - ве - ка ви - ді - те гро - бни - я
6
пе - ле - ни те - ці - те і мі - ру про - по - ві - ди - те
7
я - ко во - ста Го - сподь у - мер - тве - ний смерть
8
я - ко Син Є - го Бог Спа - са - ю - ща - го род чло - ве - че -
9
скій.

Пісня 4

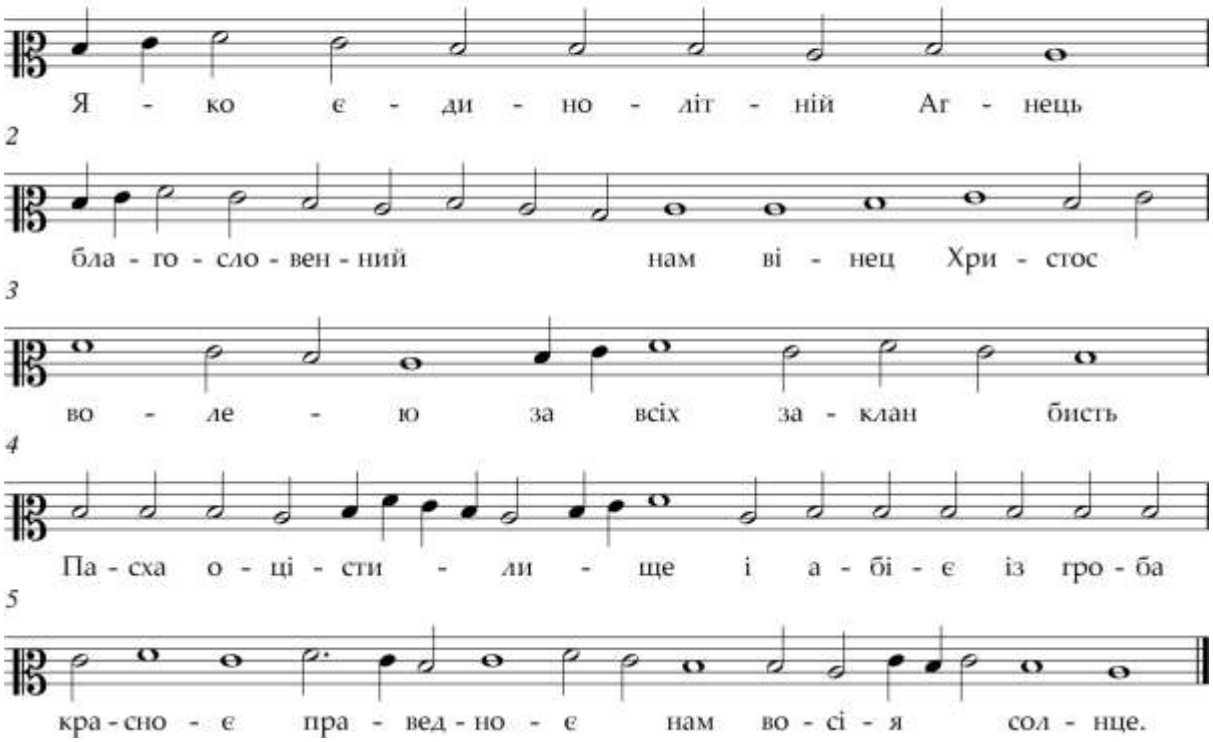
Ірмос



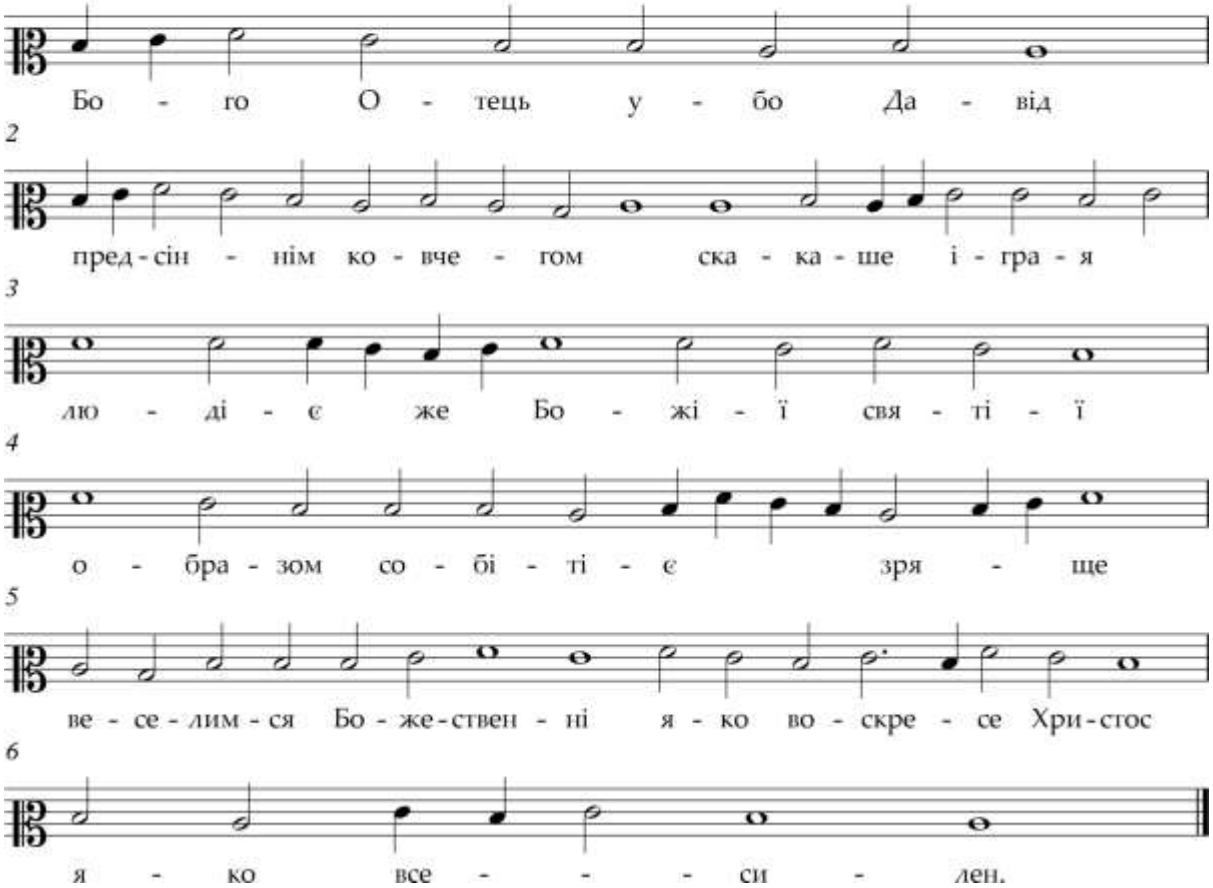
Тропар 4.1


Му - же - скій у - бо пол я - ко ра - звер - зий
2
дів - стве - нну - ю у - тро - бу
3
би Хрис - тос я - ко чло - вік же
4
Аг - нець на - ре - че - ся не - по - ро - чен же
5
я - ко не - вку - сен сквер - ни на - ша у - бо Па - сха
6
я - ко Бог і - сти - нен і со - ве - ршен я - ви - ся.

Тропар 4.2

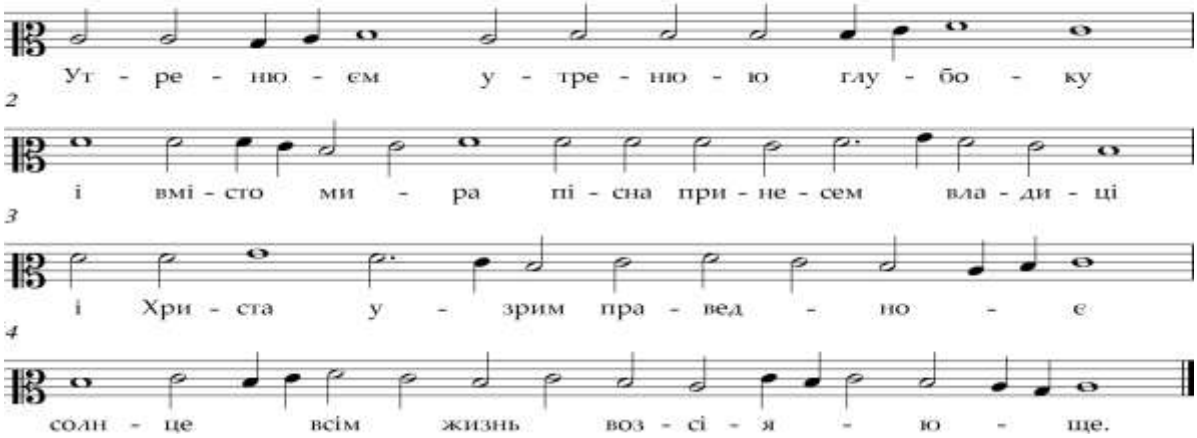

Я - ко є - ди - но - літ - ній Аг - нець
2
бла - го - сло - вен - ний нам ві - нец Хри - стос
3
во - ле - ю за всіх за - клан бисть
4
Па - сха о - ці - сти - ли - ще і а - бі - є із гро - ба
5
кра - сно - є пра - вед - но - є нам во - сі - я сол - нце.

Тропар 4.3

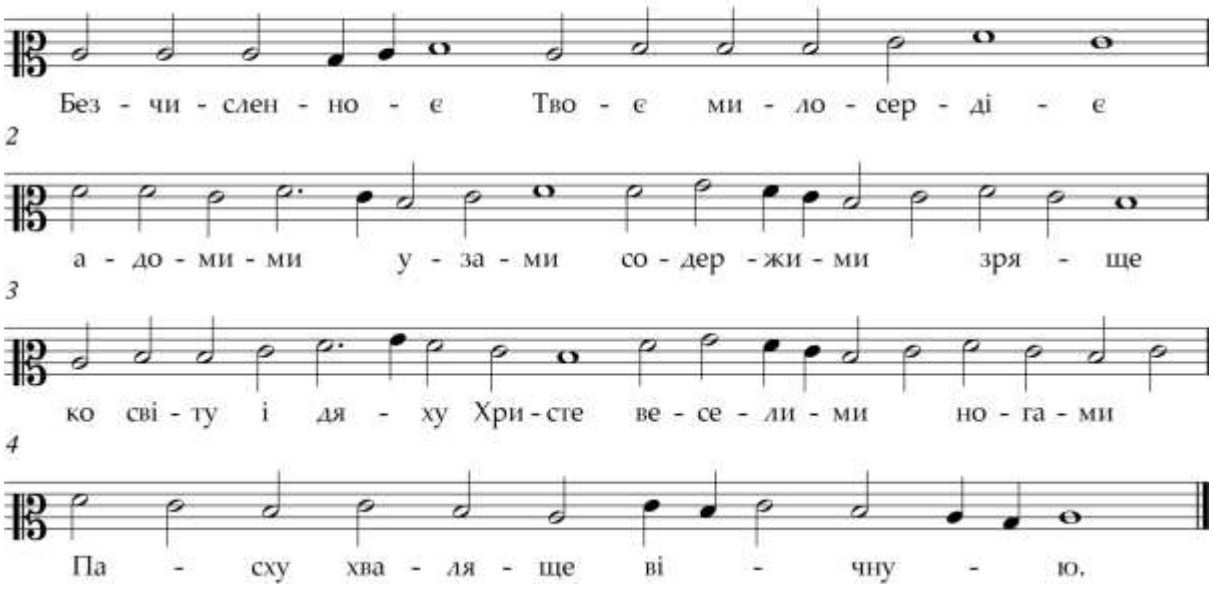


Пісня 5

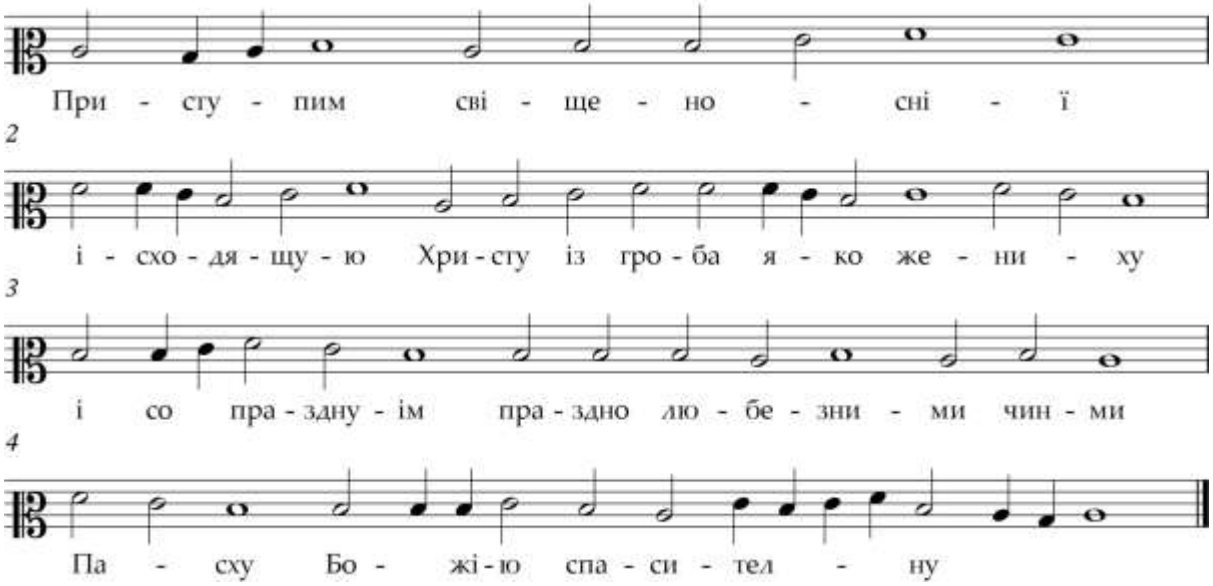
Ірмос



Тропар 5.1

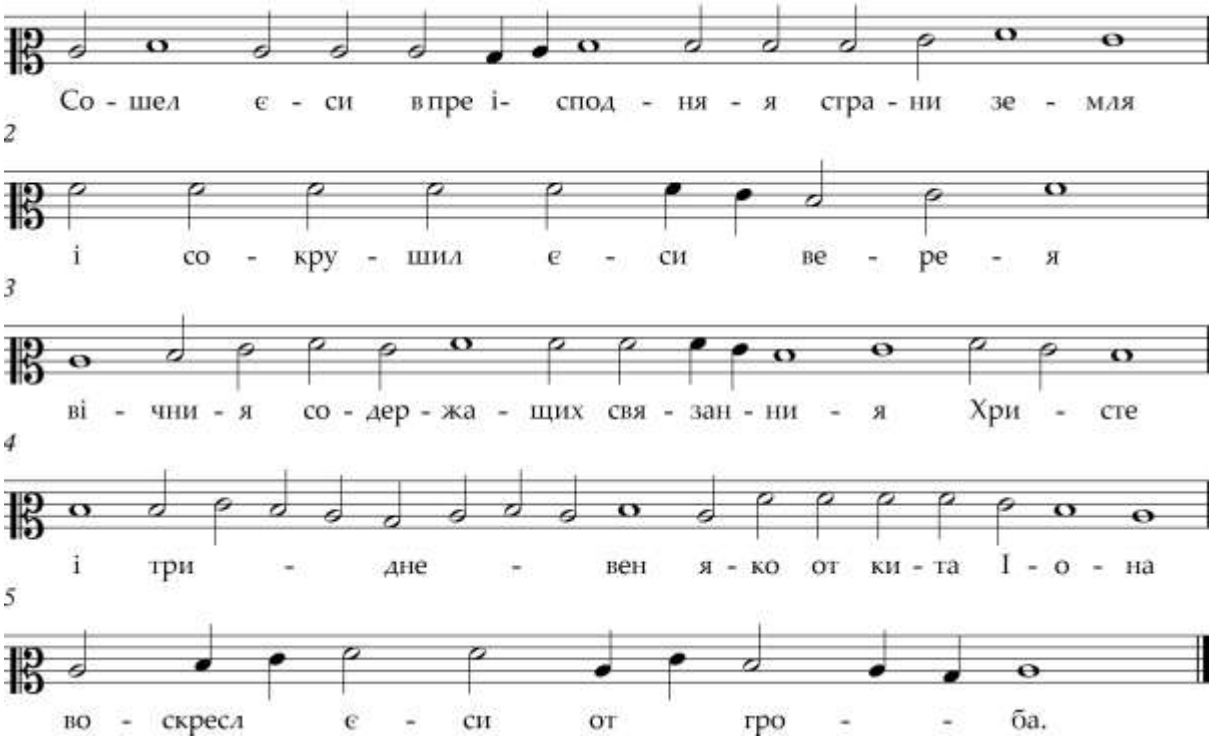


Тропар 5.2

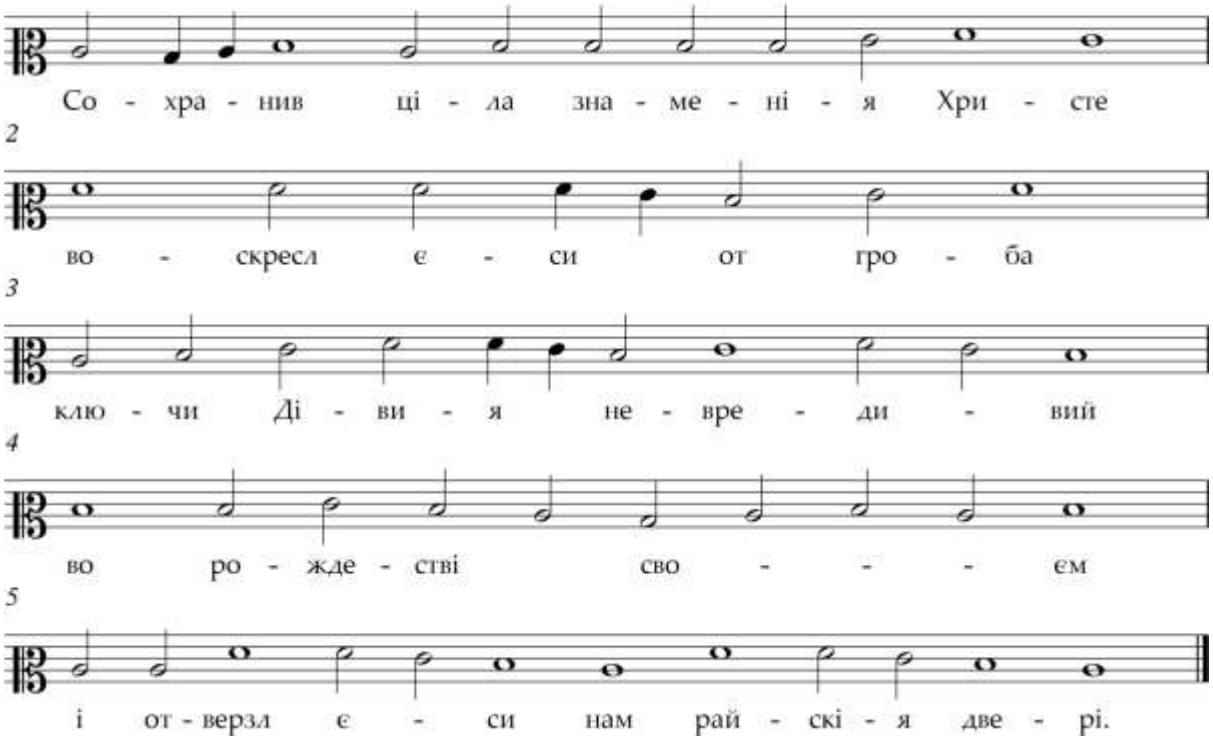


Пісня 6

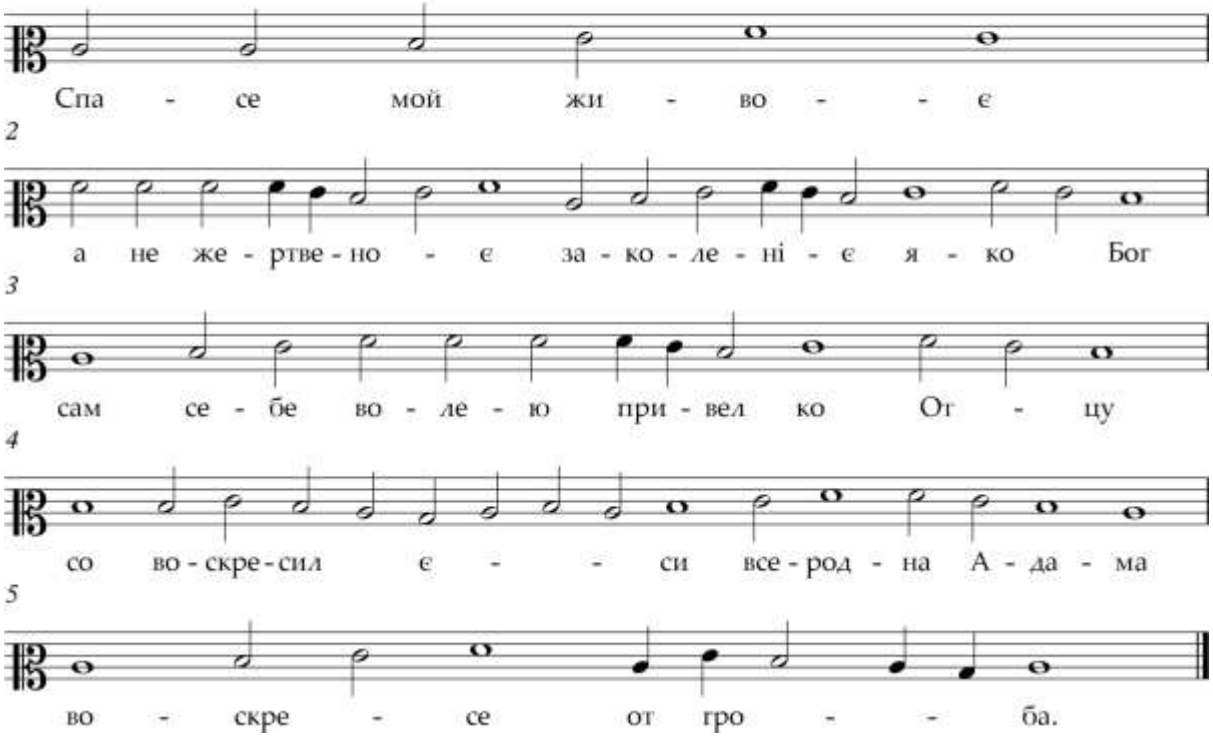
Ірмос


Со - шел є - си впре і- спод - ня - я стра - ни зе - мля
2
і со - кру - шил є - си ве - ре - я
3
ві - чни - я со - дер - жа - щих свя - зан - ни - я Хри - сте
4
і три - дне - вен я - ко от ки - та І - о - на
5
во - скресл є - си от гро - - ба.

Тропар 6.1

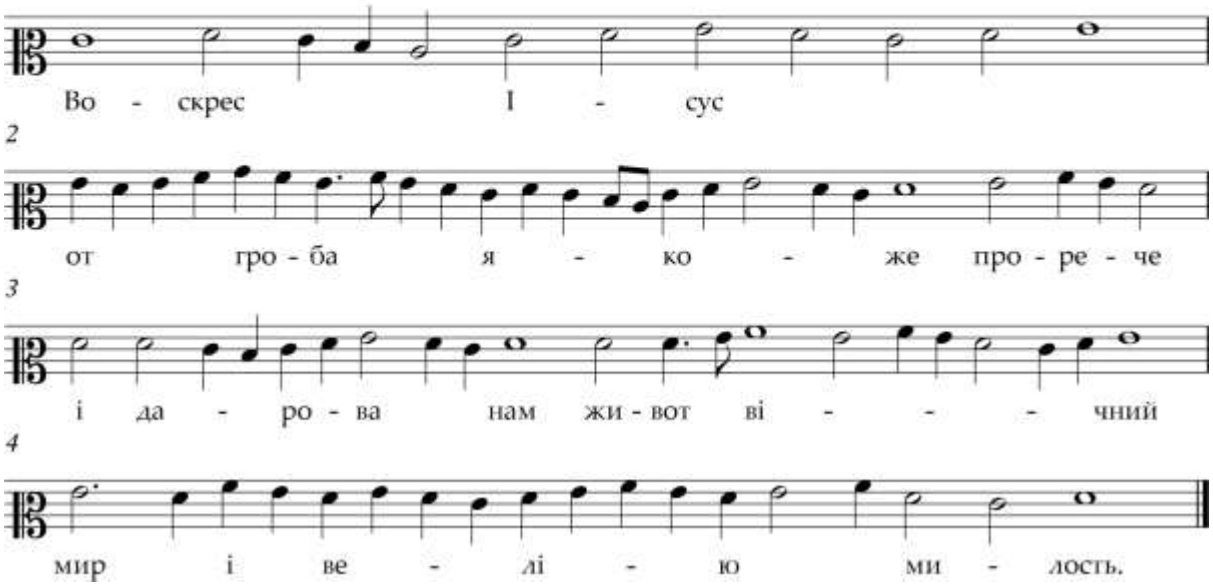

Со - хра - нив ці - ла зна - ме - ні - я Хри - сте
2
во - скресл є - си от гро - ба
3
клю - чи Ді - ви - я не - вре - ди - вий
4
во ро - жде - стві сво - - - єм
5
і от - верзл є - си нам рай - скі - я две - рі.

Тропар 6.2



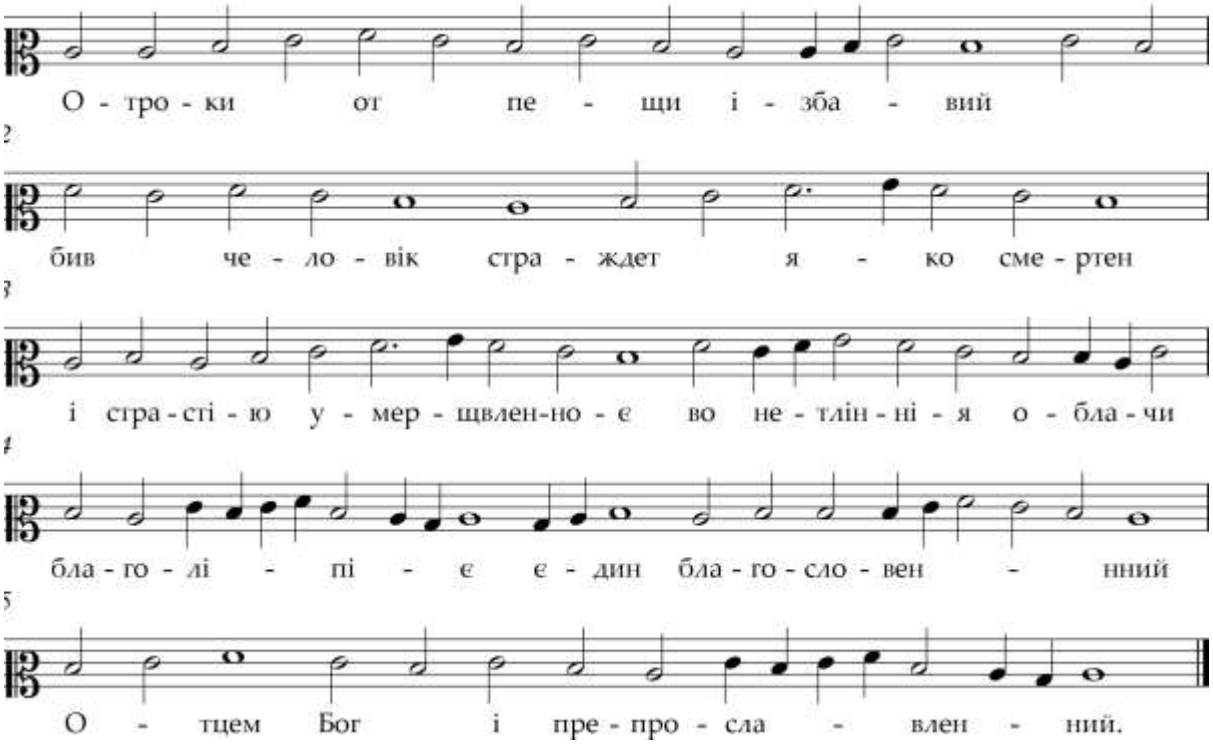
Стихира

Гл. 6

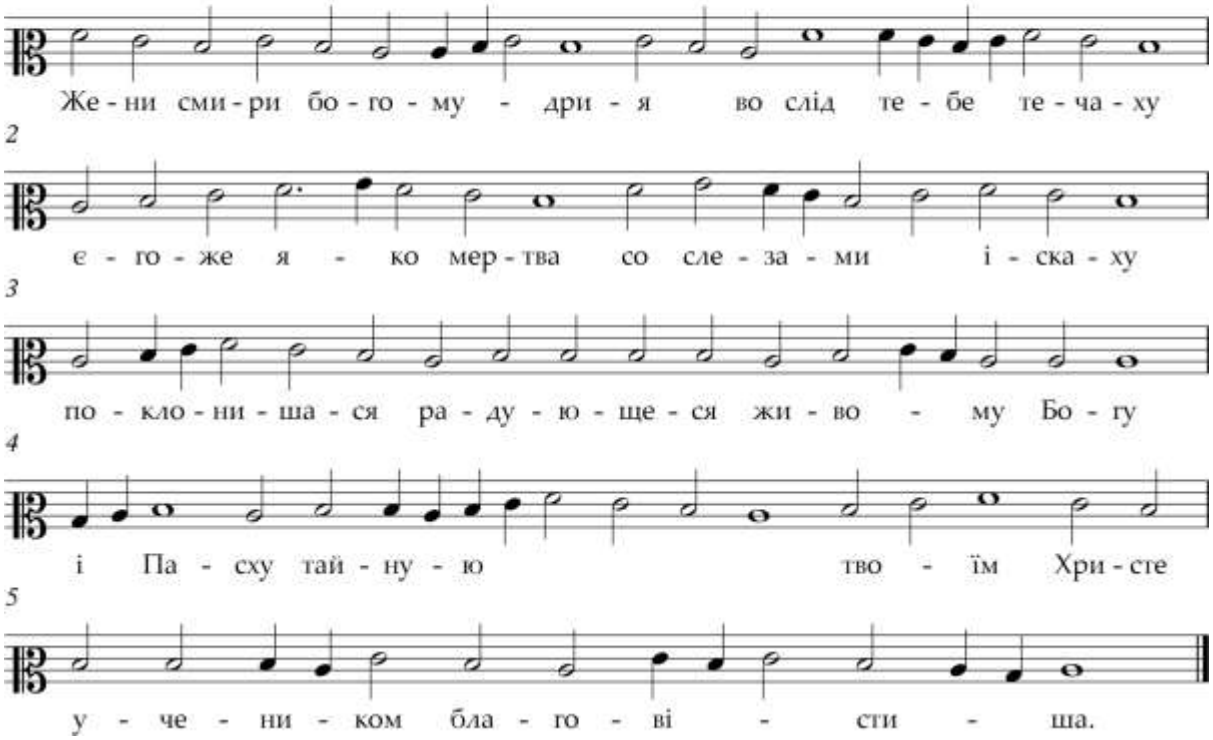


Пісня 7

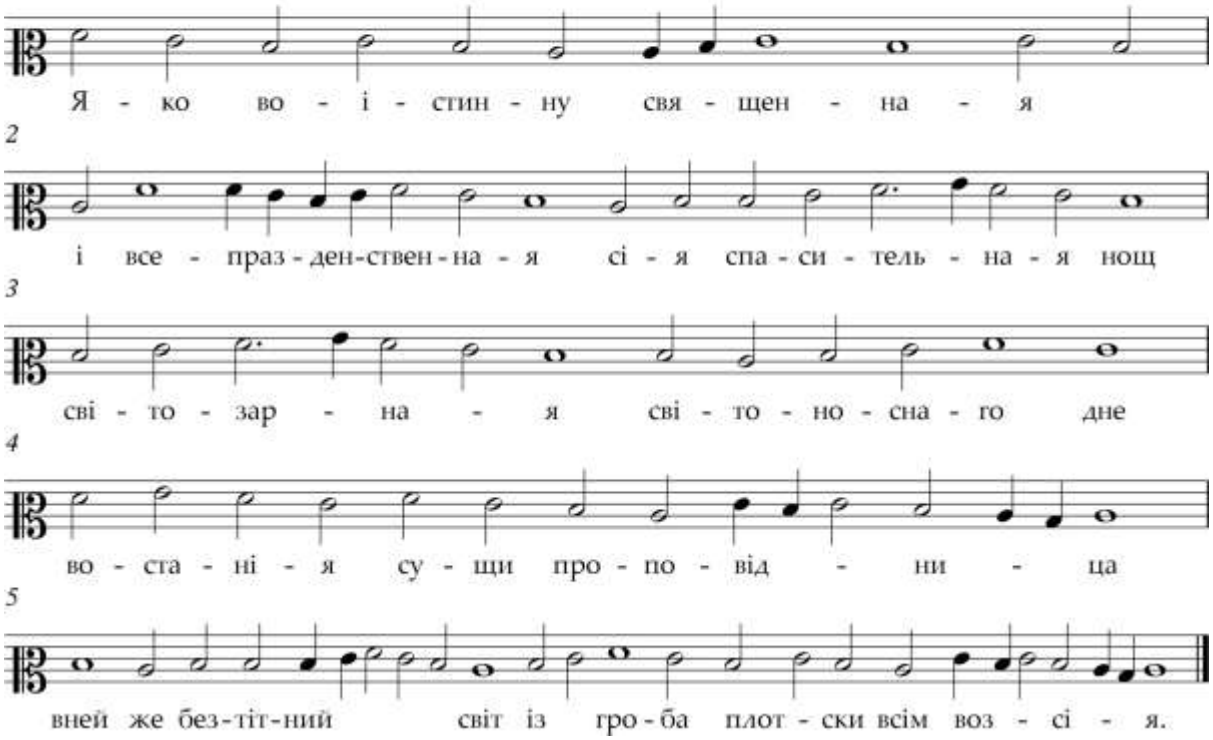
Ірмос



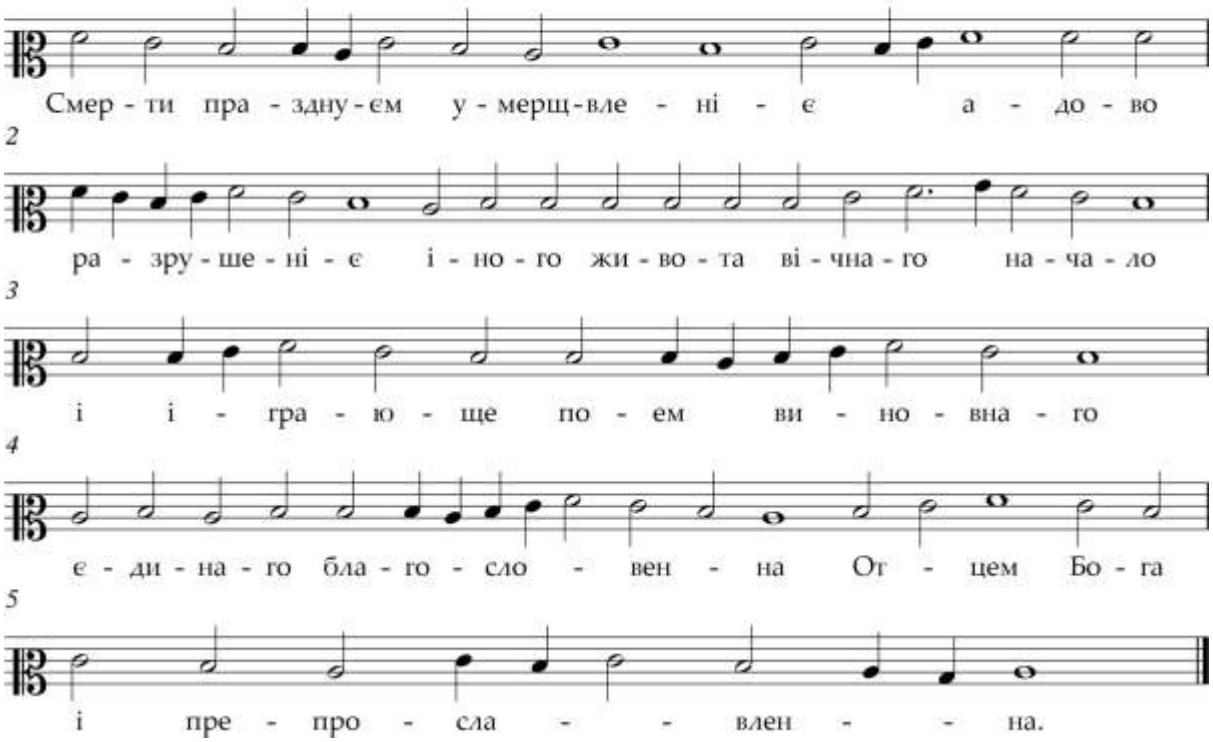
Тропар 7.1


Же - ни сми - ри бо - го - му - дри - я во слід те - бе те - ча - ху
2
є - го - же я - ко мер - тва со сле - за - ми і - ска - ху
3
по - кло - ни - ша - ся ра - ду - ю - ще - ся жи - во - му Бо - гу
4
і Па - сху тай - ну - ю тво - їм Хри - сте
5
у - че - ни - ком бла - го - ві - сти - ша.

Тропар 7.2

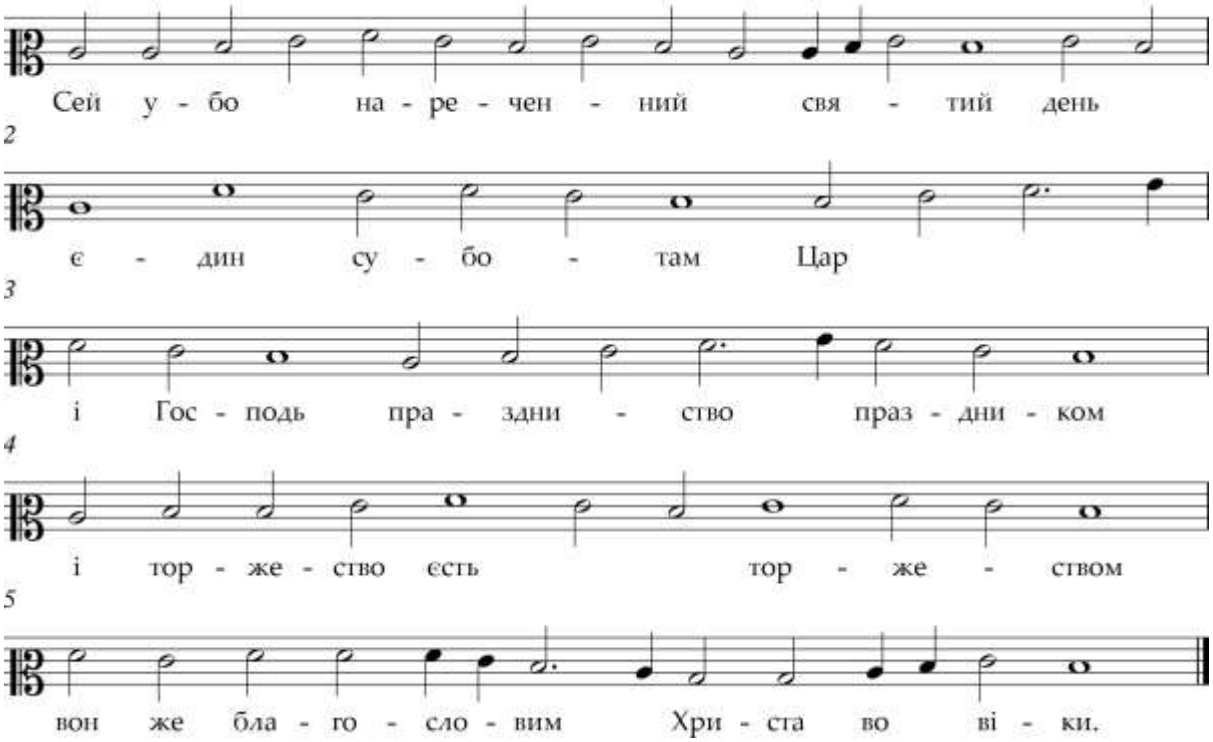

Я - ко во - і - стин - ну свя - щен - на - я
2
і все - праз - ден-ствен - на - я сі - я спа - си - тель - на - я нощ
3
сві - то - зар - на - я сві - то - но - сна - го дне
4
во - ста - ні - я су - щи про - по - від - ни - ца
5
вней же без - тіт - ний світ із гро - ба плот - ски всім воз - сі - я.

Тропар 7.3

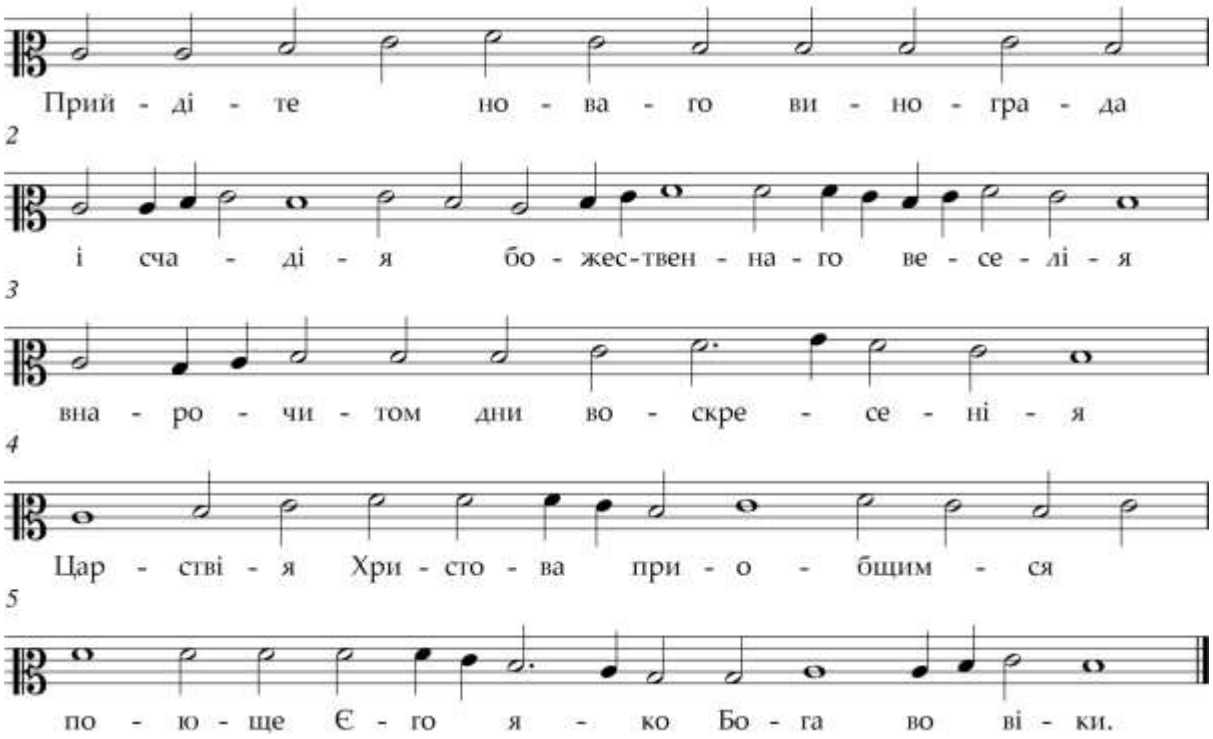


Пісня 8

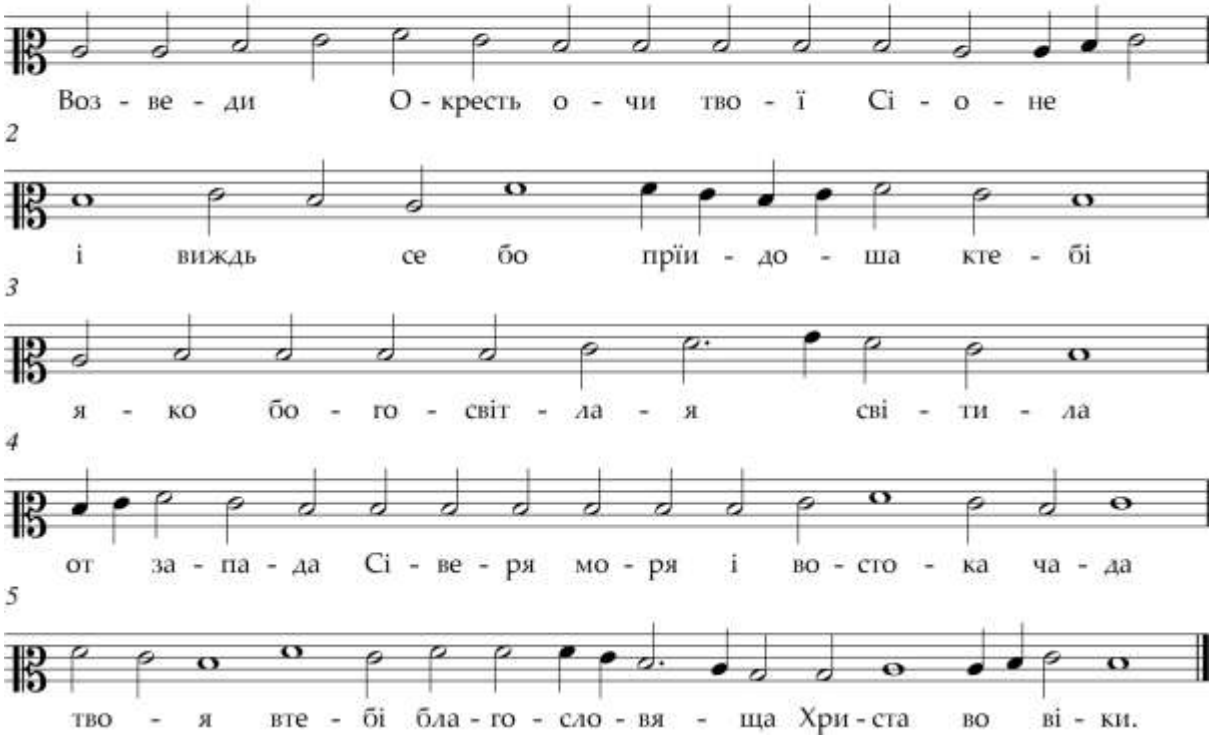
Ірмос



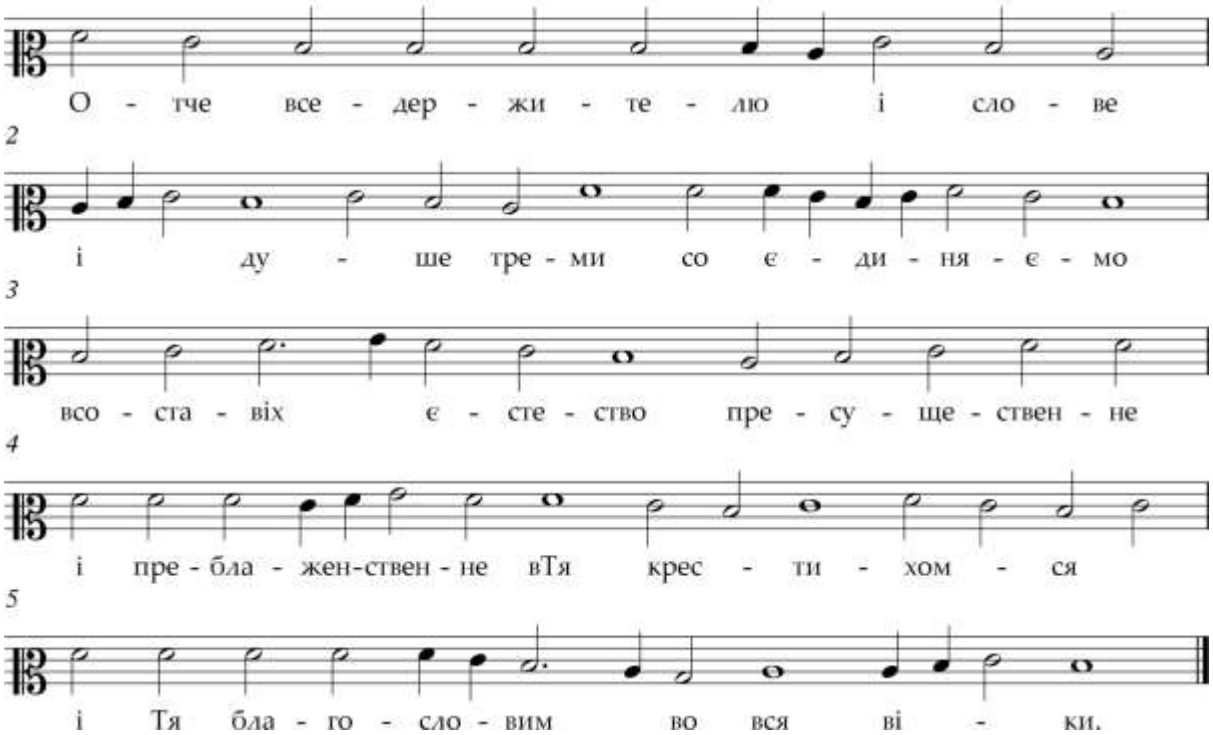
Тропар 8.1


Прий - ді - те но - ва - го ви - но - гра - да
2
і сча - ді - я бо - жес-твен - на - го ве - се - лі - я
3
вна - ро - чи - том дни во - скре - се - ні - я
4
Цар - стві - я Хри - сто - ва при - о - бщим - ся
5
по - ю - ще Є - го я - ко Бо - га во ві - ки.

Тропар 8.2

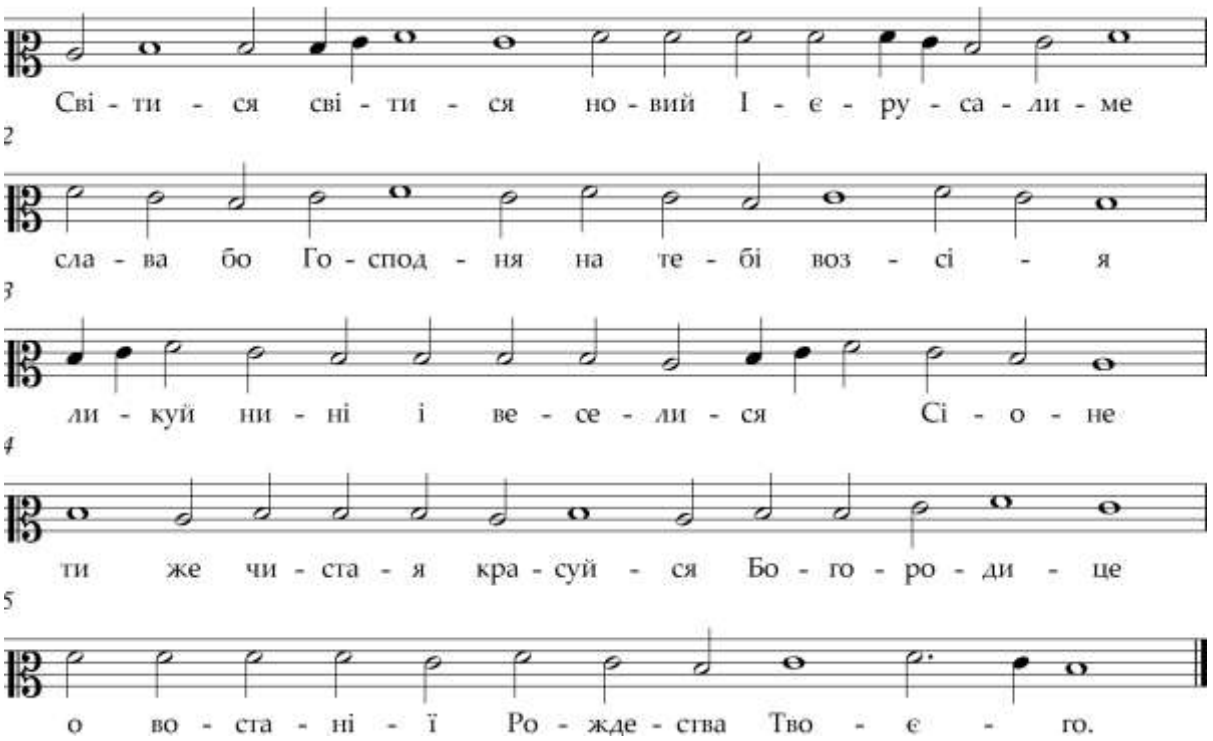

Воз - ве - ди О - кресть о - чи тво - ї Сі - о - не
2
і виждь се бо прїи - до - ша кте - бі
3
я - ко бо - го - світ - ла - я сві - ти - ла
4
от за - па - да Сі - ве - ря мо - ря і во - сто - ка ча - да
5
тво - я вте - бі бла - го - сло - вя - ща Хри - ста во ві - ки.

Тропар 8.3

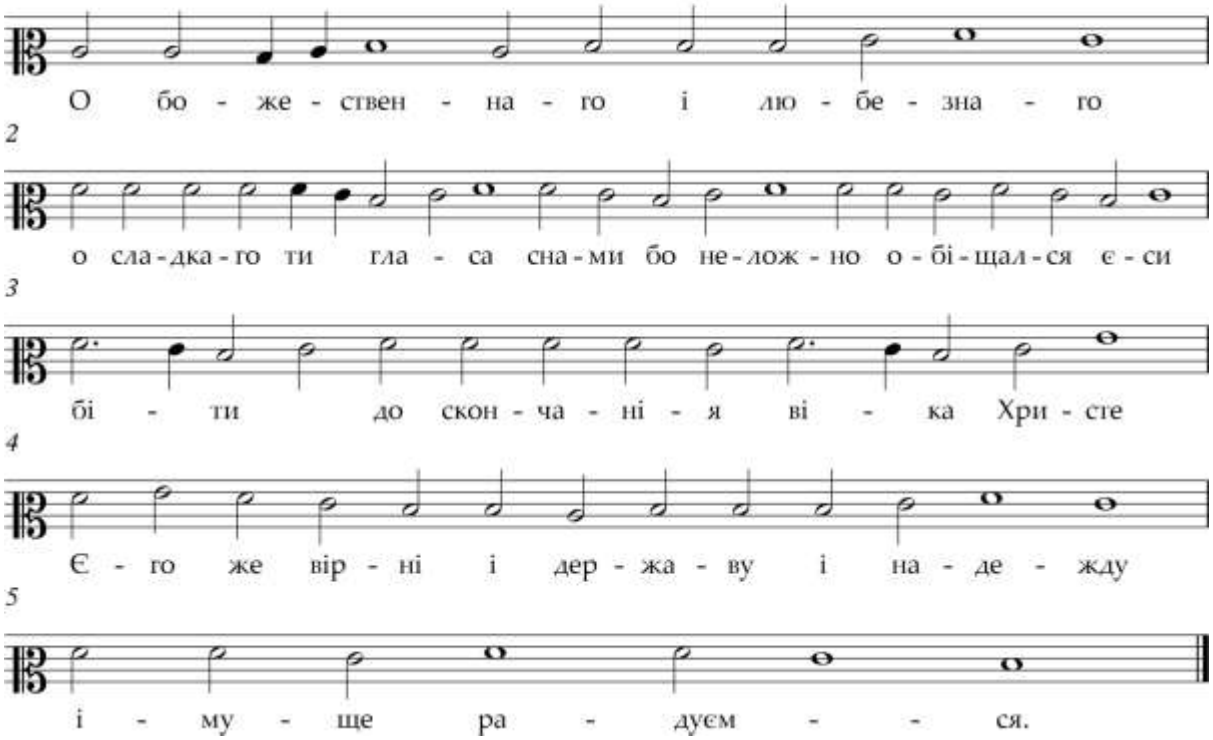


Пісня 9

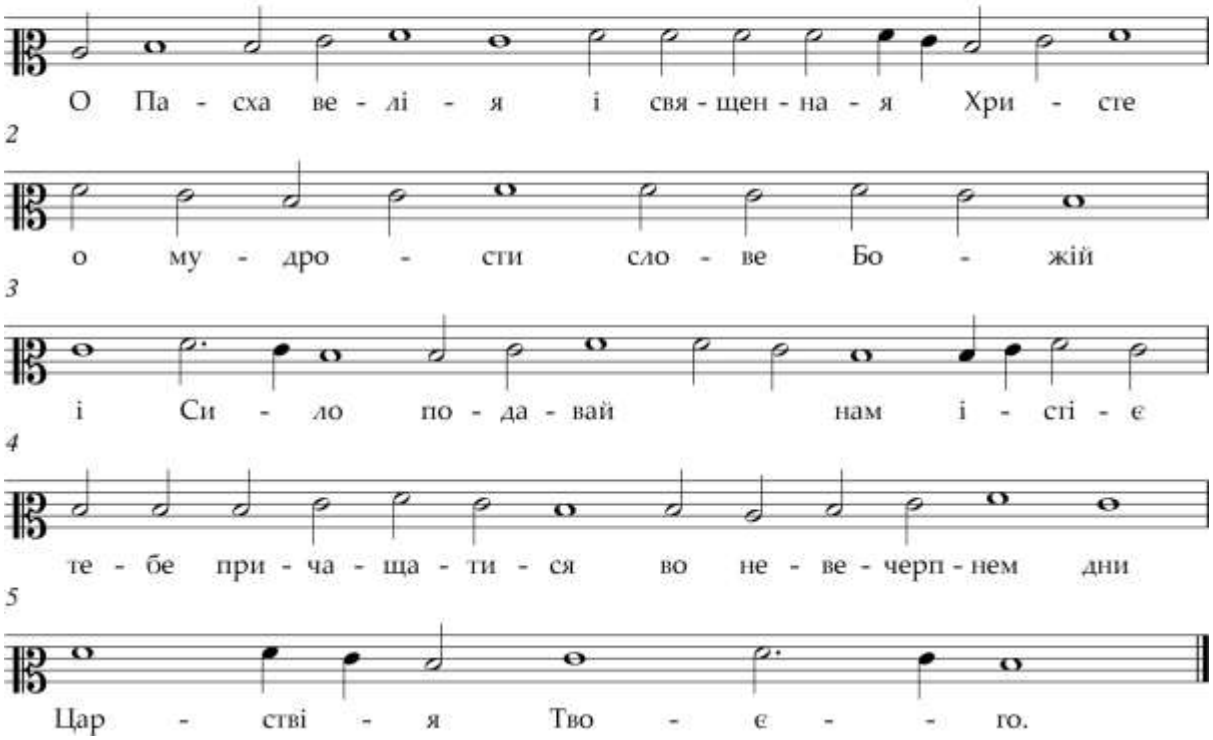
Ірмос



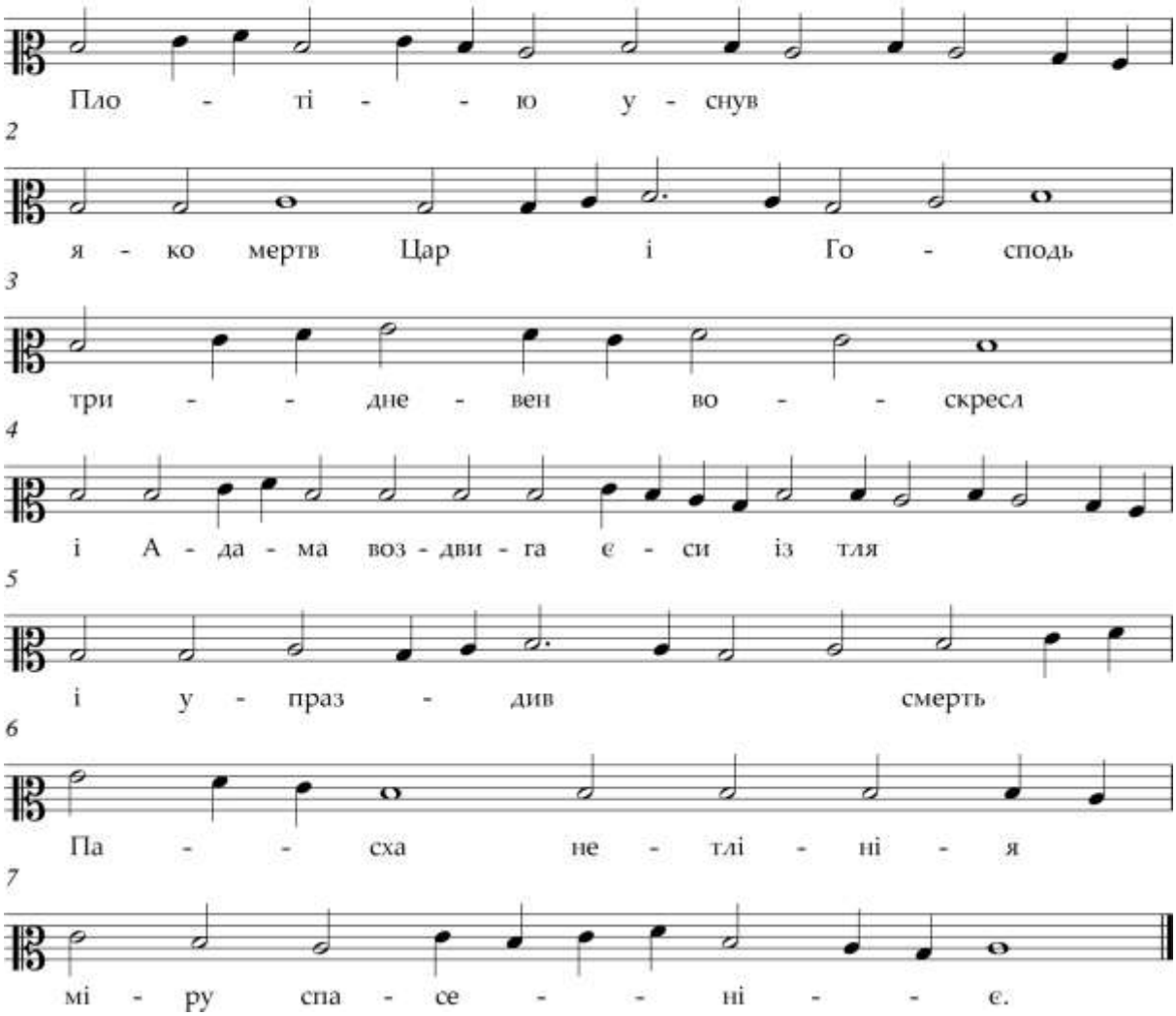
Тропар 9.1


О бо - же - ствен - на - го і лю - бе - зна - го
2
о сла - дка - го ти гла - са сна - ми бо не - лож - но о - бі - щал - ся є - си
3
бі - ти до скон - ча - ні - я ві - ка Хри - сте
4
Є - го же вір - ні і дер - жа - ву і на - де - жду
5
і - му - ще ра - дуєм - - ся.

Тропар 9.2


О Па - сха ве - лі - я і свя - щен - на - я Хри - сте
2
о му - дро - сти сло - ве Бо - жій
3
і Си - ло по - да - вай нам і - сті - є
4
те - бе при - ча - ща - ти - ся во не - ве - черп - нем дни
5
Цар - стві - я Тво - є - - го.

Світилен

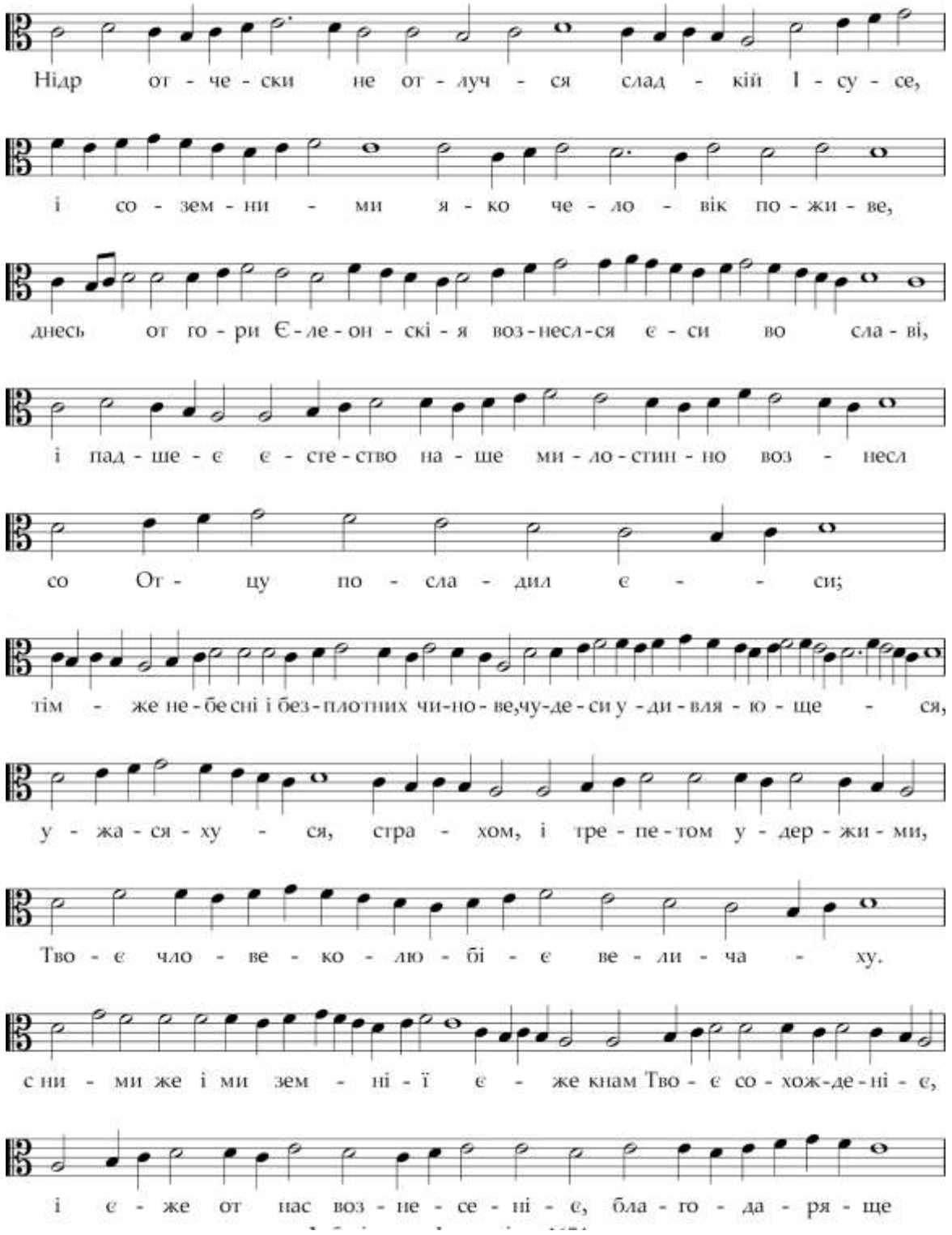

Пло - ті - - ю у - снув
2
я - ко мертв Цар і Го - сподь
3
три - - дне - вен во - - скресл
4
і А - да - ма воз - дви - га є - си із тля
5
і у - праз - див смерть
6
Па - - сха не - тлі - ні - я
7
мі - ру спа - се - - ні - - є.

Додаток Ґ

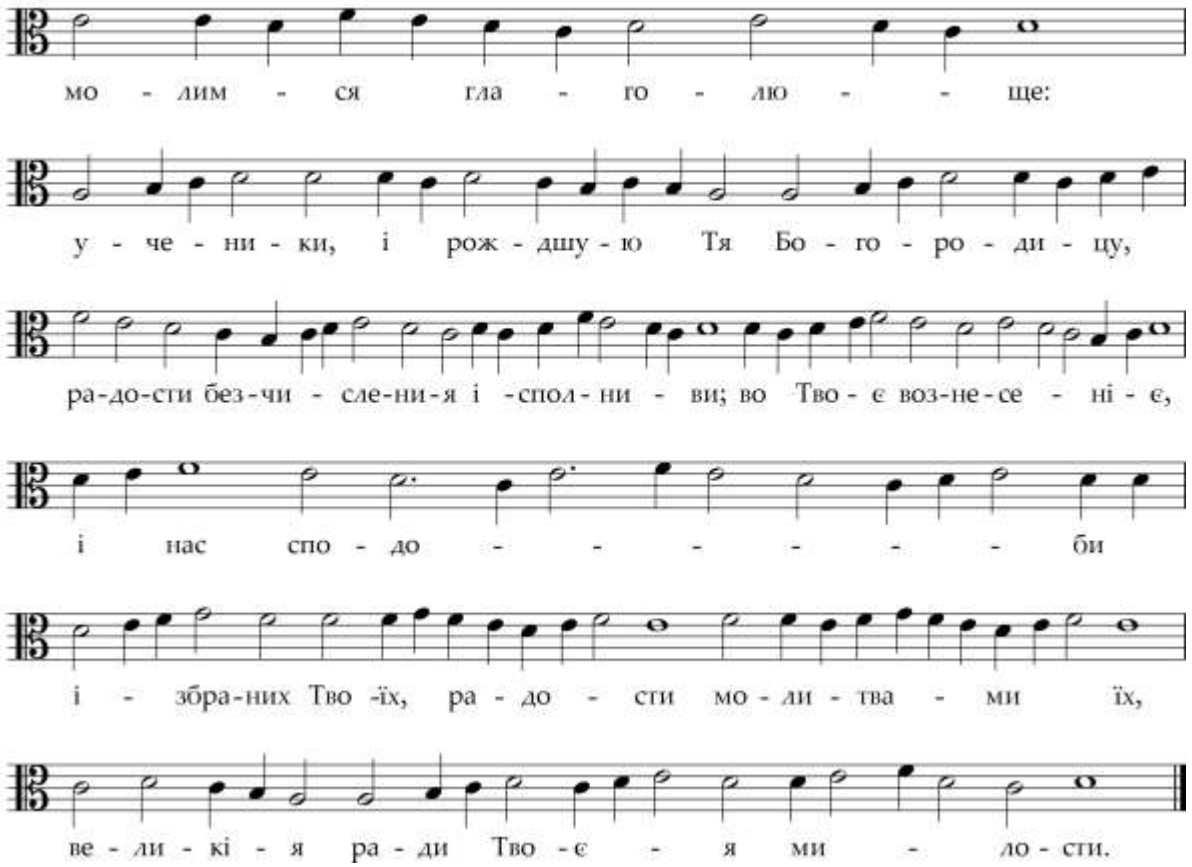
Стихира на Господи Воззвах «Нідр Очеськи» на Вознесіння Господнє

З Любачівського Ірмологіона

1674



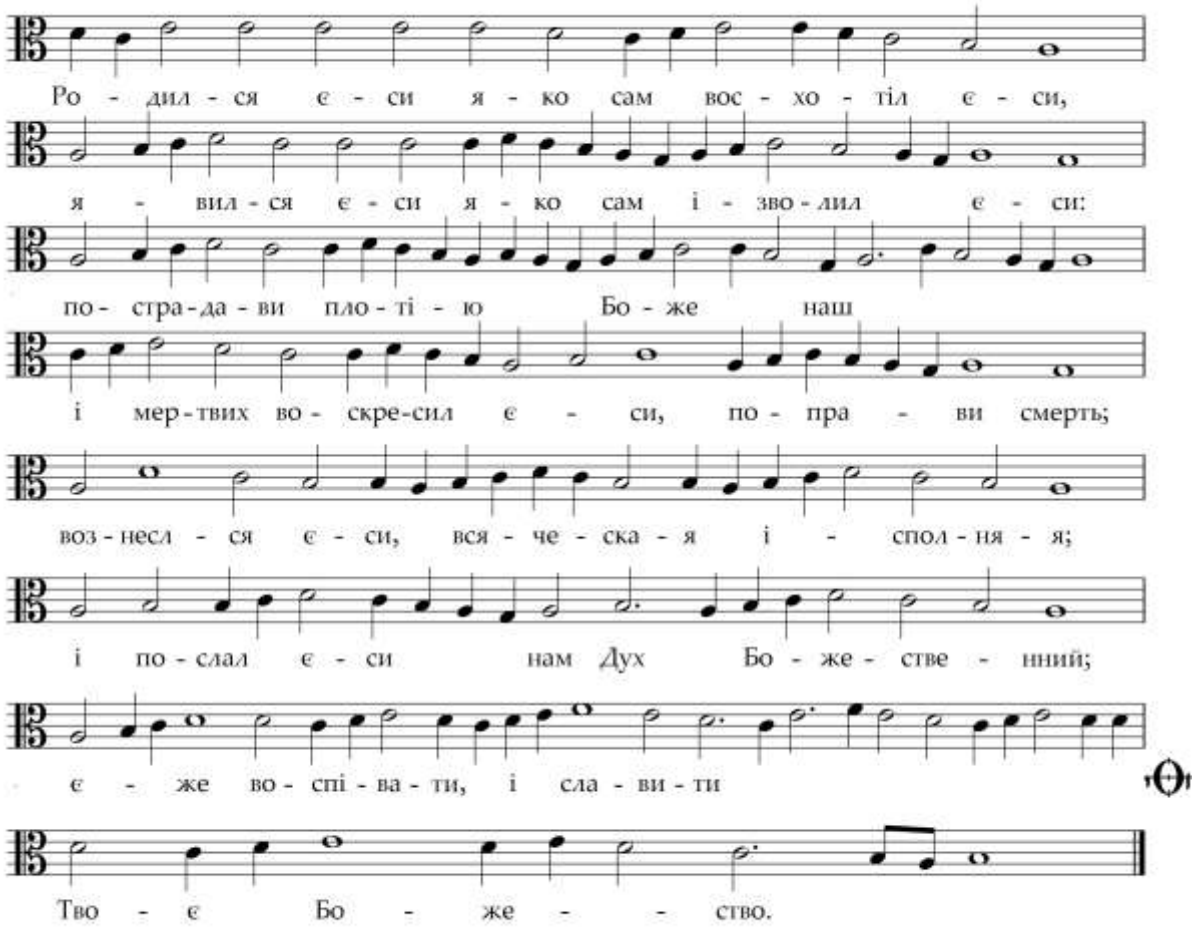
2


мо - лим - ся гла - го - лю - - ще:
у - че - ни - ки, і рож - дшу - ю Тя Бо - го - ро - ди - цу,
ра-до-сти без-чи - сле-ни-я і -спол-ни - ви; во Тво - є воз-не-се - ні - є,
і нас спо - до - - - - - - би
і - збра-них Тво -їх, ра - до - сти мо - ли - тва - ми їх,
ве - ли - кі - я ра - ди Тво - є - я ми - ло - сти.

Додаток Д

стихира на стиховні «Родился єси» на Вознесіння Господнє

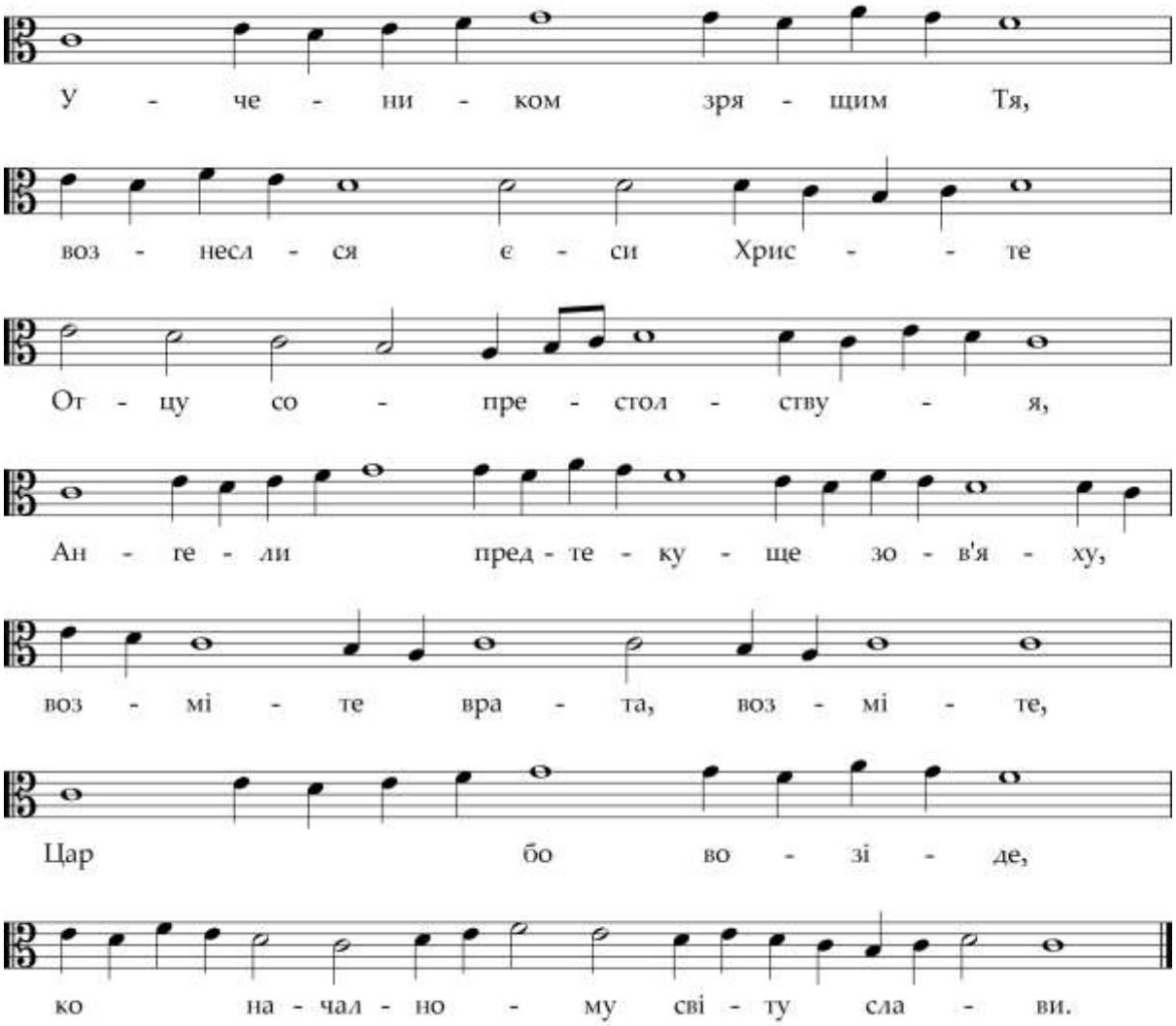
З Любачівського Ірмологіона 1674 р.



Додаток Е

світилен «Учеником зрящим Тя» на Вознесіння Господнє

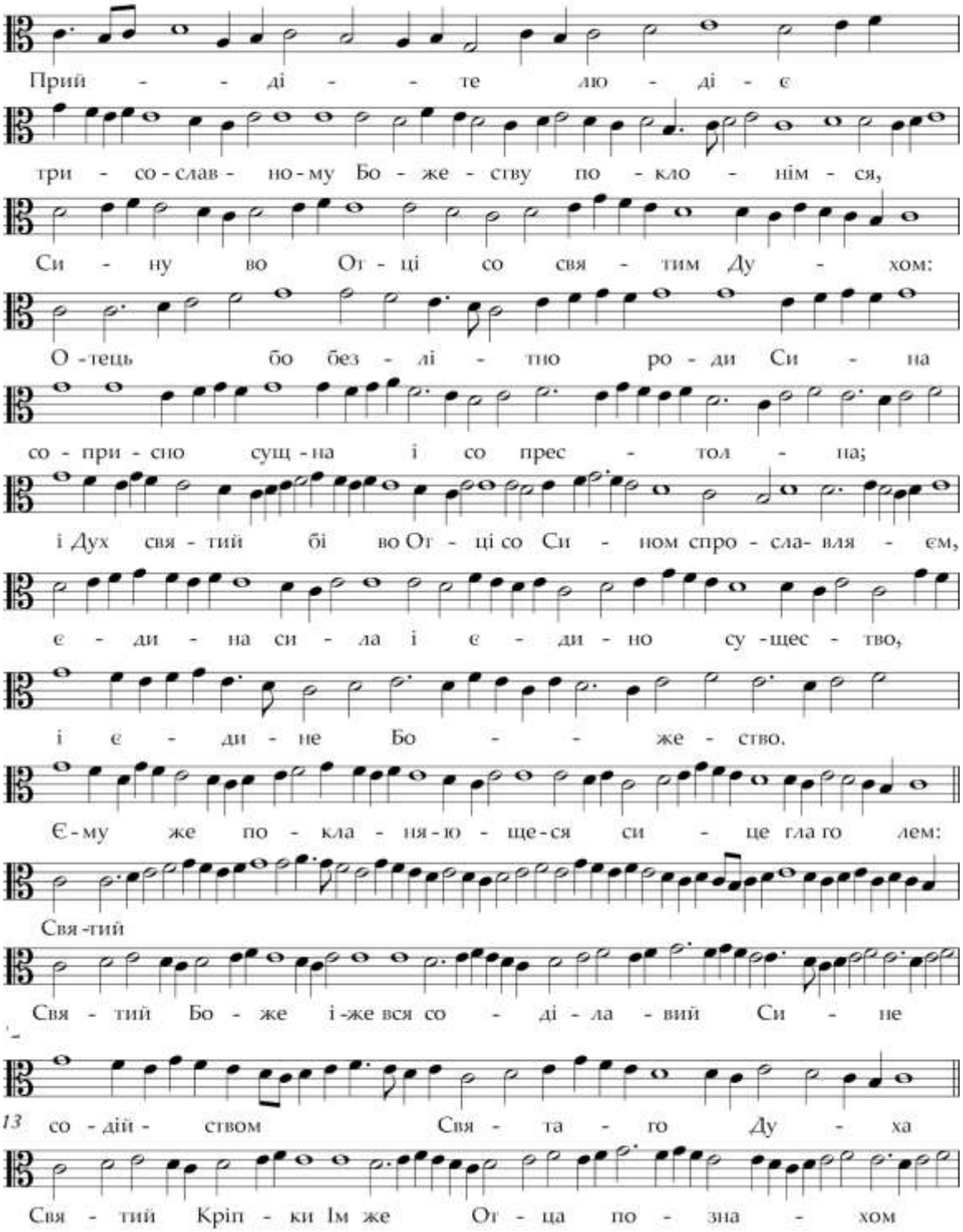
З Любачівського Ірмологіона 1674 р.



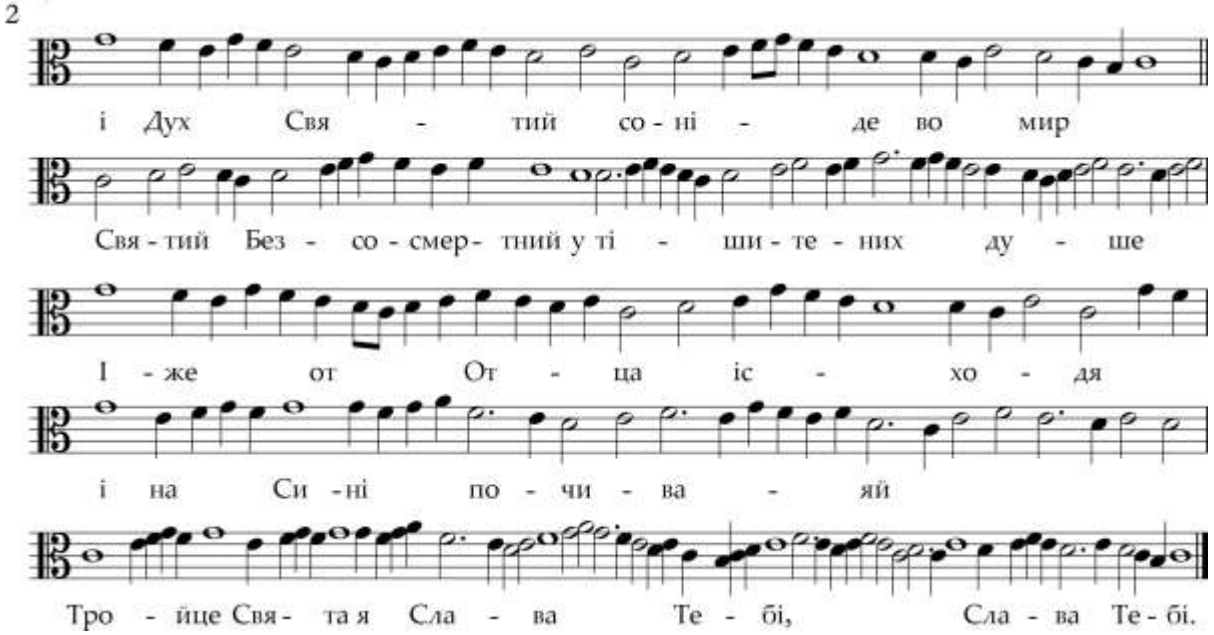
Додаток Є

стихира на Господи Воззвах «Прийдіте людіє» на Зішестя Святого Духа

З Любачівського Ірмологіона 1674 р.



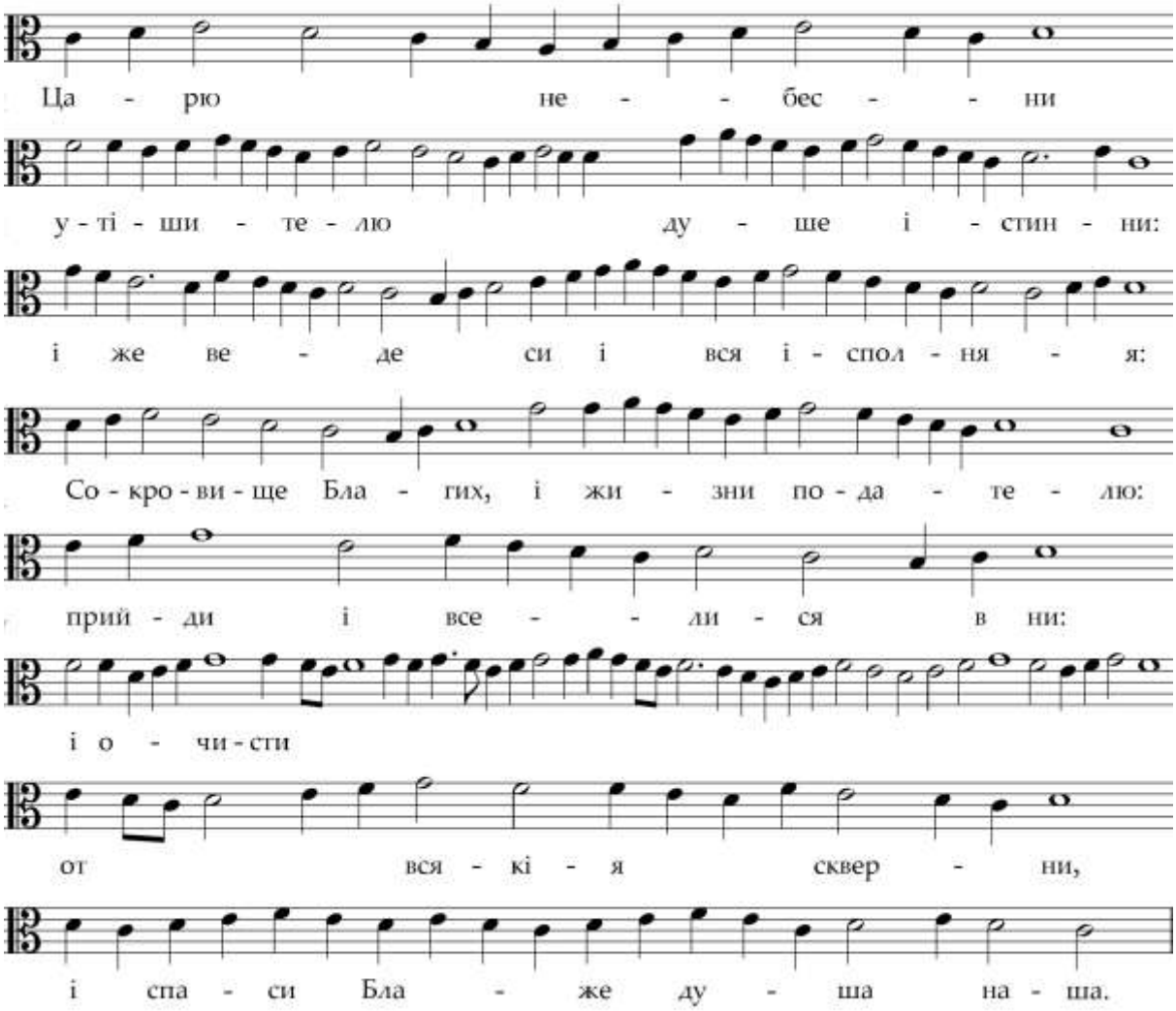
2


і Дух Свя - тий со - ні - де во мир
Свя - тий Без - со - смер - тний у ті - ши - те - них ду - ше
І - же от От - ца іс - хо - дя
і на Си - ні по - чи - ва - яй
Тро - йце Свя - та я Сла - ва Те - бі, Сла - ва Те - бі.

Додаток Ж

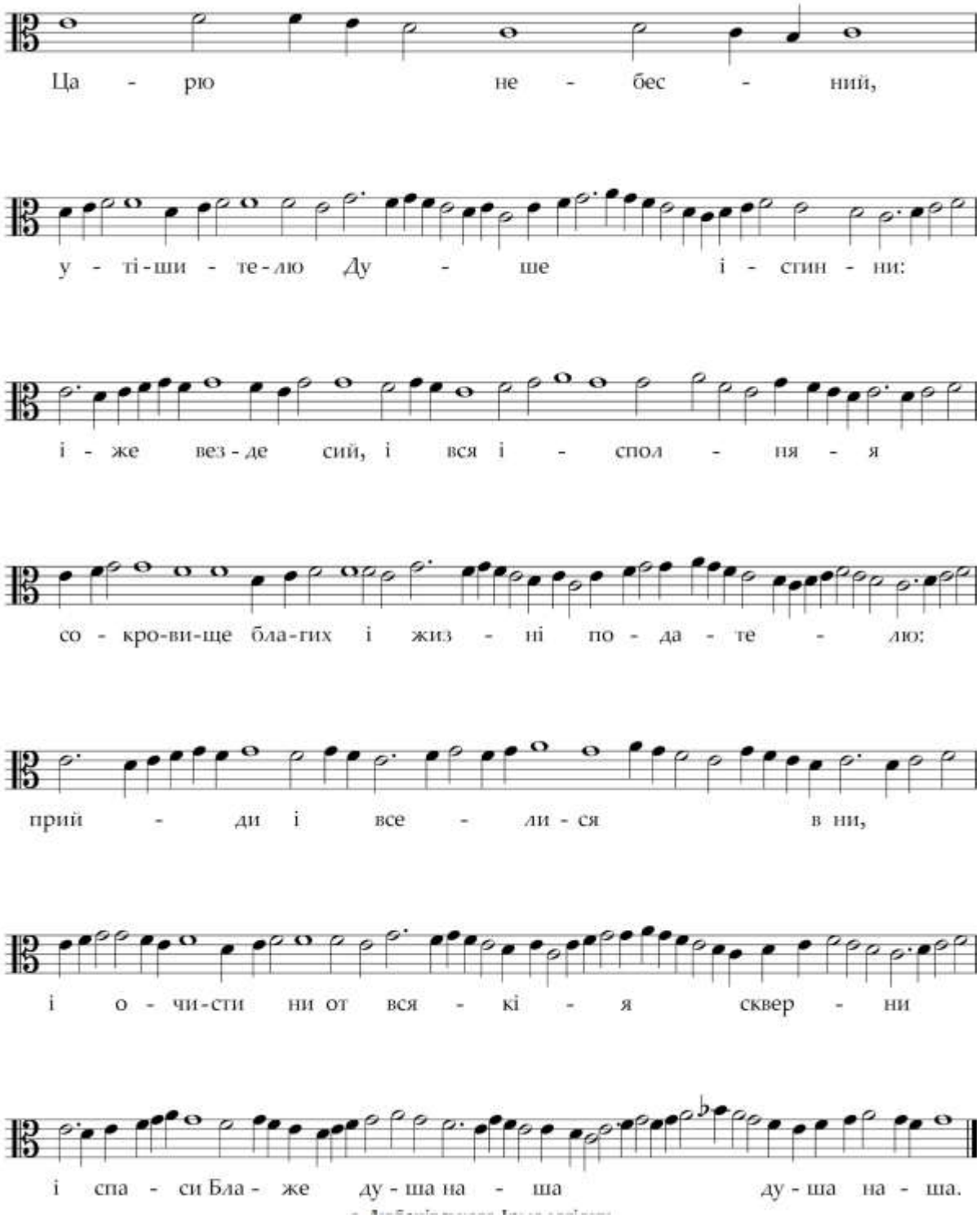
Стихира на стиховні «Царю небесний» На Зшестя св. Духа

З Любачівського Ірмологіона 1674 р.



Додаток 3

Стихира на стиховні «Царю небесний» На Зшестя св. Духа

болгарського напіву

З Любачівського Ірмологіона 1674 р.