

УДК 783.4:78.071.1Кошиць]:781.1](477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-22>

Марія КОВАЛЬ,
orcid.org/0000-0002-9795-9706
аспірантка творчої аспірантури кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) marichka_koval@yahoo.com

ПЕРШОДЖЕРЕЛО В «БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТАХ» ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: МОДЕЛЬ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У розвідці розглядається етап музично-теоретичного опрацювання циклу «Богородичних Догматів» О. Кошиця, завданням якого є створення підґрунтя для формування виконавської концепції. Цикл належить до особливого типу музичного твору, власне, такого, що має першоджерело. Основною складністю подібного твору є сполучення у ньому як єдиному цілому різних мовно-стилістичних явищ, у даному разі, богослужбових монодичних піснеспівів та багатоголосного авторського тексту, які належать різним системам музичного мислення. Їх узгодження та бути усвідомлені характеристики кожної з задіяних систем. На цьому етапі постає проблема розуміння, насамперед, першоджерела. У панорамі аналітичних підходів та індивідуальних методик, що виявилася у дослідженнях, в яких спеціально або дотично аналізуються піснеспіви першоджерела твору О. Кошиця, провідною є тенденція застосування до них засобів та прийомів пануючої теорії аналізу музичних творів, що склалася історично на матеріалі багатоголосної, насамперед, інструментальної музики і є цілком чужою для монодичного, зокрема, гімнографічного матеріалу. Спостерігається також не оформленість наукового інструментарію музично-теоретичного аналізу саме монодичних піснеспівів. Монодичні піснеспіви належать різним співацьким традиціям, які відрізняються одна від одної власними закономірностями упорядкування як системи у цілому, так і окремих піснеспівів. Тому **метою** даної розвідки є створення моделі музично-теоретичного аналізу монодичних догматиків – першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця на засадах системи, до якої вони належать. Підсумками наукового дослідження є: у статті охарактеризовані основні елементи системи Осмогласся, до якої належать монодичні Догматики першоджерела, зміст Догматиків та їх функція у корпусі піснеспівів та у порядку відправи; визначено зміст поняття поспівки як провідного елемента системи; запропоновано розгорнутий зразок поспівкового аналізу догматику (тобто, аналітичного визначення комплексу застосованих поспівок), а також модель послідовного аналізу піснеспіву – виявлення його синтаксису, архітектоніки, функції комплексної дії поспівок та взаємодії вербально й музичного рядів у структуруванні піснеспіву і у висвітленні його змісту.

Ключові слова: музично-теоретичний аналіз, першоджерело, монодичний піснеспів, система Осмогласся, поспівка, поспівковий аналіз, аналітична модель.

Mariia KOVAL,
orcid.org/0000-0002-9795-9706
Postgraduate student of Creative Postgraduate Studies at the Choral Conducting Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) marichka_koval@yahoo.com

THE PRIMARY SOURCE OF “THE DOGMAS OF THE VIRGIN MARY” BY OLEKSANDR KOSHYTS: MUSICAL AND THEORETICAL ANALYSIS PATTERN

The study presents the musical and theoretical analysis of “The Dogmas of the Virgin Mary” cycle by Oleksandr Koshyts as a stage of creating the basis for the development of a performance concept. The cycle belongs to a special type of musical work that has a primary source. The main difficulty of such a musical work is the combination of various linguistic and stylistic phenomena, liturgical monodic chants and polyphonic author’s texts which belong to different systems of musical thinking. Their harmonization and achievement of artistic integrity is a common problem for this type of musical work that’s why the characteristics of each of the systems involved must be realized. At this stage the problem of understanding a primary source arises. Analytical approaches and individual methods in the researches, which contain intentional or accidental analysis of primary source hymns of Oleksandr Koshyts’s musical work, demonstrate the leading tendency to apply the means and methods of the prevailing theory of musical work analysis which has developed historically on the material of polyphonic, primarily instrumental music and it is not typical to monodic hymnographic material. There is also a lack of a well-developed scientific toolkit for musical and theoretical analysis of monodic hymns. Monodic hymns belong to different singing traditions. They differ from each other by their own patterns of ordering both the system as a whole and individual hymns. Therefore, the purpose of this study is to create a musical and theoretical analysis pattern of monodic dogmatics which are the primary source of “The Dogmas of the Virgin Mary” by Oleksandr Koshyts on the basis of the system to which

they belong. The results of scientific research are as follows: the article describes the main elements of the Osmoglas system, which includes the monodic Dogmatics of the primary source, the content of Dogmatics and their function in hymn corpus and in the order of church worship; the content of the concept chanting as a leading element of the system is determined; the detailed model for chant analysis of dogmatics (the analytical definition of the chant series) and the model of a consistent chant analysis – its syntax, architectonics, complex effect of chanting, the interaction of verbal and musical lines in the structuring of the hymn and in the presentation of its content is offered.

Key words: *musical and theoretical analysis, primary source, monodic hymn, Osmoglas system, chant, chant analysis, analytical model.*

Постановка проблеми. Обрання теми для наукової розвідки обумовлено задумом творчого проекту: здійснення концертного виконання циклу «Богородичних Догматів» видатного українського композитора ХХ століття Олександра Кошиця, у творчій спадщині якого значну роль відіграють хорові твори з царини духовної музики: це п'ять Літургій, вісім Догматів та вісімдесят два окремих твори (на різні тексти та у різних жанрах).

У тяжінні до духовної теми творчості О. Кошиць не є самотньою постаттю в композиторському середовищі. Світ української музичної культури з давніх давен накопичував скарби духовного пізнання всесвіту, що не втрачає значимості та актуальності до сьогодні. Догматики О. Кошиця, безумовно, виконують високу місію духовного твору, ще й завдяки тому, що є справжніми перлинами музичного мистецтва.

Особливість даної розвідки полягає у тому, що вона є частиною роботи – наукового обґрунтування творчого проекту, та присвячена питанням музично-теоретичного опрацювання художнього твору, яке є етапом створення засад для усвідомлення та формування виконавської концепції.

Проблематика статті визначається тим, що цикл «Богородичних Догматів» О. Кошиця, – це твір, в основі якого лежить музичне першоджерело. Твори, які мають першоджерело, належать до особливого типу духовних творів. Їх виникнення відбулося цілком природно як відповідь на потреби оздоблення святкового, урочистого богослужіння: до головного голосу, який співав монодичну мелодію богослужбового піснеспіву додавався один, згодом більше голосів, які супроводжували головну мелодію. Це був шлях становлення багатоголосся у *однорідному мовно-стилістичному музичному середовищі*. З часом першоджерело залишилося представником системи монодії, а багатоголосся набуло розвитку і напрацювало власні засоби внутрішнього улаштування, внаслідок чого змінилися його мовно-стилістичні характеристики і зникла функціональна залежність від монодичного першоджерела. Воно втратило неодмінність, багатоголосся стало від нього вільним, богослужбовий піснеспів перетворився на художній твір, а твір, у якому засто-

совувалося першоджерело, постав спеціальним художнім завданням, загальною *проблемою* якого є художнє узгодження в єдиній композиції різних, за природою та внутрішнім устроєм, явищ. Перед О. Кошицем, безумовно, постало те ж саме художнє завдання із тією ж самою *загальною проблемою*.

Обрання богослужбових піснеспівів Богородичних Догматиків, власне, монодичних пояснив та обґрунтував сам композитор. У листі з 7-го лютого 1940 року до П. Маценка він написав: «Щодо мене, то, на жаль, я не маю під руками двох власних Ірмолоїв, які залишив у Києві, – один рукопис з ХVІІІ ст., другий – як видно з першодруку, можливо, київський, а може, почаївський, зроблений «набором» нотами, різаними, як видно, на дереві. Тож я використовував матеріали з «Гласопісниця» Дольницького 1894 р., якого старанно перевірів з Львівським Ірмолоєм 1904 року (передрук 1700 року), та з вищезгаданого Рукописного Ірмолоя письма Георгія Мельниковича-Тяпечького, с. Тяпче біля Болехова й Гошева в Галичині з 1732 року, а також з Октоїха (хорового) Києво-Печерської Лаври від 1910 року – тепер унікалом <...> Отже, маю на руках документи, український характер яких поза дискусією. З ними звів я Догмати Знаменні, *вжиті мною*, і бачу, що мелодії є ті ж самі цілком (курсив мій – М. К.). Коли й бувають які розходження, то здебільшого, в широті мелодії та у вартості окремих нот, що більше свідчить про переписувачів та розшифрувальників знамені. Іноді опущено окремі речення, але все, починаючи від кістяка мелодії, має тип, характер, нахил один і той самий. Отже, на мою думку, мої мелодії треба вважати як один з «ізводів» Старознаменного наспіву, рівноцінний і узгоджений з українськими Ірмолоями, цебто визнати їх українськими за змістом і походженням» (Головащенко М., 2007: 383). Дійсно, монодичні догматики, обрані О. Кошицем, цілком співпадають з «Обходом Знаменного Пенія», що робить першоджерело доступним для науковців.

Аналіз наукових досліджень. Ознайомлення з науковими дослідженнями, в яких, дотичне до основної їх теми, приділяється увага до «Богородичних Догматів» О. Кошиця або до монодичних

догматиків як таких (Калуцка, Пархоменко, 2012, Ткаченко, 2016; Тесля, 2016 тощо), виявило не оформленість наукового інструментарію музично-теоретичного аналізу саме монодичних піснеспівів, а також розмаїття аналітичних підходів та індивідуальних методик, провідною тенденцією в яких є застосування засобів та прийомів усталеної теорії аналізу музичних творів, що склалася історично на матеріалі *багатоголосної, насамперед, інструментальної* музики і є цілком чужою для матеріалу монодичного.

Виникла серйозна наукова проблема, суттю якої є не адекватність методики аналітичного дослідження природі внутрішнього улаштування того явища, що вивчається. Ця *спеціальна проблема*, а саме, – розуміння засад аналітичного дослідження першоджерела, – є центральною у даній розвідці.

Теоретичну базу даного дослідження, відповідно до системної приналежності монодичних догматиків, складають наукові позиції праць з галузі медієвістики: Прилепи О. (монодичні піснеспіви Києво-Печерської співацької традиції: 2006: 175; 2007: 50; 2008: 158), Шевчук О. (київський розспів: 1989: 16; 2003: 36; 2007: 28), Чижик І. (поспівкова система Октоїху: 2000: 158; 2006: 60).

Метою даної розвідки є створення моделі музично-теоретичного аналізу монодичних догматиків – першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця, на засадах системи, до якої вони належать. Базовими на шляху її досягнення є уявлення про зміст Богородичних догматиків, їх місце і значення у відправі, статус у корпусі богослужбових піснеспівів, особливості їх внутрішнього оформлення.

Викладення основного матеріалу. Під кутом зору виявлення властивостей першоджерела, провідними, у даному дослідженні, обрані питання змісту та внутрішнього улаштування. Це ті параметри, які насамперед мають враховуватися у «похідному» від першоджерела авторському творі.

У питанні змісту, в загальному сенсі, дослідники вирізняють кілька груп піснеспівів, а саме: піснеспіви *догматичного* змісту, у яких в образно-поетичній формі викладаються положення християнського віровчення; піснеспіви *історично-оповідального* характеру; піснеспіви *морально-дидактичного* змісту; піснеспіви *споглядального* характеру; *гімни* – як прославлення та як молитовне звернення; *піснеспіви*, які супроводжують певні дії священників та у *поетичній формі розкривають символічний зміст* цих дій. На формування змісту певного піснеспіву впливають, як вихідні умови, його місце й функція у системі корпусу піснеспівів та у структурі відправи.

Богородичні Догматики належать до групи «богородичних» у системі піснеспівів та до першої групи стихир у структурі недільної великої вечірні – стихир на «Господи воззвах», у функції завершального піснеспіву. «Богородичен» – це пісня на честь Пресвятої Богородиці, прославленням якої завершується у відправі кожна група пісень. Кожна відправа має кілька груп пісень, відповідно, – кілька богородичних, і кожен богородичен має власний текст, чим пояснюється їх велика кількість. Вісім Богородичних Догматиків – це окрема група стихир серед богородичних, яка суттєво від них відрізняється, насамперед, у питанні змісту. А саме, – ці пісні характеризуються ознаками одночасно усіх перелічених змістових груп, тобто, вирізняються універсальністю: як у *догматичних* піснеспівах, – Догматиках, в кожному з них викладаються певні положення віровчення у такий спосіб, що вісім догматиків у сукупності надають повне вчення за важливішим з догматів – догматом втілення, тобто, явлення Сина Божого на землі як сина земної матері. Як богородичні вони є *гімнами*, тому що призначені прославленню Божої Матері. Як такі, що висвітлюють події священної історії у перспективі їх історичного розвитку та у системі зв'язків прообразів Старого заповіту із їх проявленням у доленосних подіях Нового заповіту, Догматики є *історико-оповідальними* і *споглядальними* піснеспівами. І, нарешті, *під час співу Догматиків відбувається символічна дія* – вхід, який вважається найважливішим священним обрядом вечірні. Отже, зміст Догматиків сягає рівню світогляду і тим самим підіймає їх над усією рештою богородичних, які є більш конкретизованими за змістом та, як прославлення Богородиці, мають лише ознаки групи гімнів. Те, що вісім догматиків сполучаються у єдиному циклі поетапного викладення змісту повного вчення за догматом втілення, теж суттєво відрізняє догматику від інших богородичних, які є відокремленими один від одного. Цикл догматиків виходить за межі однієї відправи, тому що кожен з догматиків належить одному з восьми гласів і співається лише в одній відправі. Як завершальний, підсумковий піснеспів першої групи пісень – стихир, у відправі Догматик виконує ще і функцію репрезентації гласу, тому у статуті упорядкування богослужінь називається «Богородичен перший гласу». Відповідно до такого значення, він співається протягом тижня кожного дня як завершальний першої групи стихир, якщо в даний день немає свята. Внаслідок цього цикл догматиків сполучає різні часові виміри: час протікання однієї відправи та восьми-тижневий час звершення одного

«гласового стовпу», – тобто, послідовного тижневого панування чергового гласу, і функціонує як чинник утворення макро-циклу Осмогласся. А зміст кожного догматику доповнюється значенням символу розгортання подій священної історії у часі та набуває нової ваги. Цей вимір виходить за межі того, що саме сприймається безпосередньо під час виконання циклу Богородичних Догматів, але його усвідомлення впливає на формування відчуття високого змісту, піднесеності музичної події у цілому і у кожному з догматиків окремо.

Ключ для вирішення *питання внутрішнього улаштування* Догматиків криється у гласовій системі Осмогласся, яка є загальним канонічним законом упорядкування богослужіння. Система Осмогласся має суто музичну підсистему, але теж загальну – канон музичного Осмогласся. Вісім музичних гласів, на відміну від іхосів (гласів) греко-візантійської та модусів латинської звуковисотних систем, не мають власних звукорядів у обсязі октави. Дванадцяти-ступеневий звукоряд є спільним для усіх гласів та має семантичну природу, внаслідок чого він є одним з чинників формування змісту піснеспіву. Як вивили музикознавчі дослідження, повнота вираження змісту досягається у піснеспіві тісною взаємодією вербального та музичного складників у сукупності, що доводиться й аналітикою даної розвідки. Гласи відрізняються один від одного комплексами мелодичних формул. Мелодичні формули називаються «поспівками», і кожна поспівка має власну назву.

Музичний Догматик, за умов походження, належить до гімнографічної монодії богослужбового призначення у співацькій традиції давньої української православної Християнської Церкви, тобто він є не художнім твором, а співацькою формою інтонування (озвучування) богослужбового тексту. Тексти майже усіх Догматиків містять розгорнуте викладення положень віровчення, що потребувало відповідної, за складністю, співацької «мови» й форми. Вживання складної співацької «мови» було можливим, завдяки високому рівню розвиненості засобів письмової фіксації напівів. Для розспівування тексту окремого піснеспіву, зокрема, Догматику, з комплексу поспівок даного гласу використовується деякий їх набір, придатний, слушний для донесення змісту певного вербального тексту. Можна припустити, що найвдаліші варіанти подібних композицій були колись у давнину визнані, канонізовані та письмово зафіксовані у рукописах. Поспівки є цілісними мелодичними утвореннями і як такі, виконують у піснеспіві усі необхідні функції у вираженні змісту богослужбового тексту а також у формоут-

воренні, тобто, забезпеченні експонування, розвитку, логічного завершення. Як відомо, для того, щоб матеріал набув здатності формотворення, необхідно, щоб він повторився хоча б один раз. Повторне проведення може бути точним або варіантним, проте, має бути таким, що пізнається.

У монодичному піснеспіві, зокрема, у Догматиках музичний ряд, мелодична його лінія складається з ланцюжку поспівок, за принципом так званої центонної – «клаптикової» – композиції. Кожна поспівка є синтаксичною одиницею і, як така, характеризується цілісністю, тобто, у структурному аспекті, має повноту вираження етапів структурування: мелодичний зворот початку руху, далі фазу розгортання мелодії – моменту динамізації, енергетичної активності, яка змінюється заспокоєнням руху, спаданням енергії та кінцевим завершальним зворотом (мелодичним кадансом). Часовий обсяг поспівки вимірюється, у-середньому, межами одного дихального акту: спокійний вдих і проспівування поспівки протягом видошу, без будь-якого напруження, ніби єдиною дихальною хвилею. Є зовсім маленькі поспівки, вони самостійні, проте, як правило, включаються до складу середньої поспівки і утворюють її варіант. Тобто, в оформленні поспівки як цілісної синтаксичної одиниці діють загальні природні закономірності структурування будь-яких процесуальних процесів. Більшість поспівок має на завершенні низхідний мелодичний хід, ритмічне гальмування руху та його зупинку на великій тривалості. Але є, так звані, «серединні поспівки», які мають ознаки цілісної оформленості, проте, в них відсутні кадансова формула та кінцева ритмічна зупинка. Є також спеціальні засоби – сполучні звороти, які скорочують заключну довгу тривалість, та за рахунок звільненого часу утворюють перехід до наступної поспівки. Є висхідні дуже динамічні заключні звороти-зліти, необхідні для оформлення вершин кульмінаційного характеру, із зупинкою на верхівці. Тобто, працюють найприродніші, звичайні, майже, простіші закономірності та засоби підтримки та структурування інтонаційного струму. Стилістичними рисами мелодичного розгортання є цілковите переважання руху по секундах, дрібно-мотивність мелодичних чарунок, переважання середнього обсягу простору для руху.

В формоутворенні взаємодія поспівок керується також загальними закономірностями функціонування, серед яких провідною є пара дій: повторення та оновлення. Ця пара є необхідною як у аспекті визначення ролі поспівкового матеріалу у формотворенні, так і в оформленні архітектоники піснес-

піву, тобто, розділів та частин композиції. Цілком переважає варіантність матеріалу, точна повторність якого є, скоріш, винятком, ніж правилом. Варіантність поспівок обумовлена їх природою: найпростішим чинником тут є взаємодія мелодичної формули із умовами її підтекстовки, а, напевно, найскладнішим – родинний принцип співвідношення поспівок у словниковому комплексі гласу, тобто, їх групування за ознакою близькості мелодико-ритмічного матеріалу. Словниковий комплекс гласів, відповідний до «Октоїху Знаменного Пенія», відзеркалений у зібранні поспівок, створеному протоієреєм В. Металловим та оприлюдненому. У словнику поспівки не мають підтекстовки, тобто є мело-ритмічними формулами. Вони стають повноцінними поспівками, лише коли отримують конкретний текст у піснеспіві – підтекстовуються. Внаслідок різної кількості складів слів у текстових фразах, для яких обирається певна мелодична формула, у «живому» музичному тексті утворюються варіанти однієї й тієї ж самої поспівки. Як правило, зміни відбуваються на початку, перед основним наспівом поспівки, а саме, – застосовуються додаткові елементи: від одного-трьох речитативних звуків до цілого сегменту даної поспівки або вживаних у даному гласі сегментів певних поспівок, які призначені власне для додаткових, допоміжних елементів. Подібні додаткові елементи здатні набувати самостійної ваги, що визначається контекстуально, зокрема, їх повторністю протягом піснеспіву. Поширеним є і зворотній варіант: коли вилучаються один-два з початкових звуків поспівки. Часом зустрічається точна відповідність повної поспівки до її (словникової) формули, і це також є одним з її варіантів. Тобто, повна поспівка має підтекстовку; вона може бути дещо скороченою у порівнянні із формулою, або різного ступеню розширеною, або точно співпадати із нею. Отже, мелоритмічна формула поспівки, за суттю, є моделлю для утворення варіантів повної поспівки.

Внаслідок варіантної різноманітності поспівок потрібно більш широке поняття для позначення синтаксичної одиниці монодичного піснеспіву, яке охоплює собою усі форми їх варіантів. Таким поняттям є «мело-рядок»: слово «рядок» позначає собою вербальну складову поспівки, а «мело» (частина слова) – музичну складову. Мело-рядок може бути складнішим за розширену форму, зокрема, складатися з двох поспівок. Вони можуть сполучатися за рахунок помітного обсягу спільної частини або «перетікати» одна в одну, тобто, модулювати. За спільністю музичного матеріалу, мело-рядки можна позначити однаковими літерами. Якщо до складу мело-рядку входять дві

поспівки, то їх потрібно позначати різними літерами та додатковими знаками між літерами виразити спосіб їх взаємодії: знаком «+» сполучення поспівок, знаком стрілки модуляцію. На основі розташування та співвідношення літер визначаються розділи та частини композиції. Розглянемо питання виявлення форми догматику на прикладі Догматику першого гласу «Всемирную славу»:

Текст	Поспівка	Темат. елемент
1. Всемирную славу	Рожек з хамілою (67)	(а)
2. от человек прозябшую	Долинка (83)	(б)
3. і Владику рождшую	Виправка перемітна (33)	(в)
4. небесную дверь воспоім Марію Діву	Кулизма скамейна (76)	(г)
5. безплотних піснь	Возносець (30)	(д)
6. і вірних удобреніє	Кулизма скамейна (76)	(г ¹)
7. Сія бо явися	Пригласка перемітна (15)	(е)
8. небо і храм Божества	Кулизма середня (59)	(ж)
9. Сія прегражденіє	Ометка (64)	(а ¹)
10. вражди, розрушивши	Долинка (47)	(б ¹)
11. мир введе	Возносець (30)	(д ¹)
12. і царствіє отверзе	Кулизма скамейна (76)	(г ²)
13. Сію убо імуце	Пригласка перемітна (15)	(е)
14. віри утвержденіє	Кулизма середня (59)	(ж)
15. поборника імами	Пригласка перемітна+ Возносець (15+30)	(е+д ¹)
16. із нея рождшагося Господа	Кимза+Кулизма скамейна (9+В76)	(г ³)
17. Дерзайте убо +	Пастела (23)	(з)
18. + дерзайте людіє Божіє	Пастела (23)	(з)
19. ібо той побідит враги	Пригласка з тряскою +Возносець (20+30)	(е+д ¹)
20. яко всесилен	Кулизма скамейна (76)	(г)

Вербальний текст подається тут у тому викладенні, якого надав церковно-слов'янському текстові О. Кошиць в своїх «Богородичних Догматах». Номери поспівок вказані за зібранням Металлова.

Якщо розташувати ряди літер з урахуванням їх повторень, то проявляється структура у цілому:

а	б	[в]	г	д	г ¹	е	ж
а ¹	б ¹			д ¹	г ²	е	ж ¹
е + д ¹			г	[з]	е ¹⁺	д ¹	г

у першому ряді літер (з першого по восьмий мело-рядки) відбувається відбір мелорядків, що

можна вважати експозицією, першою частиною. Третій мело-рядок проводиться одноразово, але його участь у оформленні експозиційної частини доволі значна. Це приклад розширеної поспівки у складі мело-рядку, де поспівці «Виплавка перемітна» передусе додатковий елемент – початковий зворот іншої поспівки першого гласу «Задівець». Обидві частини мело-рядку співвідносяться як дві невеликі хвилі, спрямовані до найвищого звуку поспівки, причому, друга хвиля, у співвідношенні із першою, є динамічним розвитком, на енергії якого вдруге сягає вершини, де перша хвиля ще не утрималася, і закріплюється на досягнутій вершині висхідним кадансом. Можна припустити, що дана поспівка була обрана з-за активного висхідного руху та висхідного ж кадансу, який і завершується найвищим її звуком У масі кадансових зворотів суттєво переважає низхідний рух до останнього звуку (у першому гласі, наприклад, з двадцяти різних кадансових зворотів п'ять висхідних), тому поспівки із завершальним висхідним рухом, як правило, окрім структурної функції, виконують ще семантичну, – коли засоби музичного ряду висвітлюють та поглиблюють зміст ряду вербального. У даному разі зміст вербального тексту останнього з трьох перших мело-рядків, які у сукупності утворюють початкову фазу експозиції, поступово розкривається у їх послідовності: Всемірною Славу (Богородицю) – от чоловік прозябшую – і Владику рождшую. Мелодія першого мелорядку дрібними мотивами кружляє у вузькому діапазоні кварта у середньому регістрі. Мелодія другого рядку з середнього регістру спадає уступама у нижній регістр, – ніби образ сходження чистої душі до земного світу, щоб прорости у ньому землею дівчинкою («от чоловік прозябшую»). Мелодичні хвилі третього рядку, які полинають до вершини та сягають її, висвітлюють піднесеність події та її (надзвичайну) вагомість: «і Владику рождшую», – тобто, дівчинка-людина народила Владику. Далі до виявлення важливих елементів змісту долучаються ще й засоби упорядкування форми. Так, привертає до себе увагу утворення, майже у середині експозиційної частини, локальної три-частинної побудови через повторення мелорядку «g», яким оточується та виокремлюється мело-рядок «d». Адже, сенсом такої побудови є акцентування середнього мело-рядку на словах «Безплотних піснь», що розспівуються поспівкою «Возносець». Навіть назва поспівки – «Возносець» – долучається до втілення змісту вербального тексту, тим більше, музичний ряд. Це поспівка вищого регістру, складається з двох хвиль підйому та завершується

висхідним кадансом, як і у «Виплавці», але, по відношенню до неї, підіймається з середнього у вищий регістр, – на новий рівень піднесення: «Владику рождшая» стає Піснею Янголів. Мелорядки «g» та «g'» – варіанти поспівки «Кулизма скамейна», – теж мають вагоме значення: як оточення, вони є засобом вирізнення середини. За висотним же розташуванням, «Кулизма скамейна» сполучає у собі середній та верхній регістри і тому створює перехід від рівню «Виплавки» до рівню «Возносець» на словах: «Небесную Двер воспоім Марію Діву», тобто, від «Владику рождшую» («Виплавка» з висхідним кадансом), підхоплює сходження до вершини «Безплотних піснь» («Возносець» з висхідним кадансом). «Кулизма скамейна» складається з трьох сегментів – ритмічних варіантів одного мотиву, змістом якого є рух: вгору – наниз, внаслідок чого мелодія тричі сягає вершини, але не утримується на ній. Лише у «Возносець» вершина закріплюється, тому серединний мело-рядок «d» стає кульмінацією експозиційного розділу, першою кульмінацією у Догматику. Бачимо, що ієрархічне співвідношення вершин, яке було усередині єдиної поспівки «Виплавки», суттєво масштабується і виражається вже у взаємодії двох окремих поспівок. А у третьому мелорядку (другий варіант «Кулизми», «g'») повертається низхідний рух, динамічне напруження спадає, чим врівноважується енергія сходження. Це відповідає фразам вербального тексту: «Безплотних піснь» (Янголів піснь, світ Небесний) «і вірних удобреніє» (Окраса християн, світ земний). Музична тричастинна форма зони кульмінації логічно завершується. У експозиційному розділі залишаються ще два мело-рядки: перший з них, – «e», утворюється поспівкою «Пригласка перемітна», який передусе додатковий звук (для зайвого складу тексту), та другий мело-рядок «je» із поспівкою «Кулизма середня», однією з найдавніших у поспівковому словнику музичного Осмогласся. Для того, щоб зрозуміти значення цієї поспівки у Догматику, необхідно знати, що вона виконує лейтмотивну функцію у корпусі піснеспівів парних першого та п'ятого гласів, внаслідок того, що її вербальна складова сполучена із провідними образними сферами та основними «тематичними блоками» ново-заповітних піснеспівів: Воскресенською та Богородичною догматикою, із прообразами ново-заповітних подій у Старому Заповіті, із доленосними для людства темами. У межах окремих піснеспівів нею вирізняються ключові слова вербального тексту. У даному разі, їй передусе «Пригласка перемітна «e». Мелодична хвиля високої поспівки «Пригласки перемітної»

утворює арку до попереднього «Вознося» і тим одразу сполучає зміст тексту «Пригласки» «Сія бо явися» та тексту «Вознося» «Безплотних пісню», а саме: Ця Діва явися Піснею Безплотних. А мело-рядок із поспівкою «Кулизма скамійна» та тестом «небо і храм Божества» низхідним каскадом хвиль охоплює усі регістри – від верхнього до глибин нижнього, у обсязі майже повної октави, причому, її завершальний мотив відсилає до другого мело-рядку «б» з його текстом «від чоловік прозябшую» (від людей народжену). У такий спосіб, відбувається узагальнення: земна дівчинка – Безплотних пісня – явися небом та храмом Божества. Символічними та сакральними словами останньої поспівки експозиційного розділу завершується утворення образу Богородиці. Отже, у взаємодії цих двох останніх мело-рядків засобами мелодичного руху, співвідношення висотних зон, смислових арок між мело-рядками узагальнюється зміст тексту усієї експозиції та завершується упорядкування її форми, а текст «Кулизма середньої» набуває функції ключового. «Кулизма середня» двічі звучить у Догматику, вдруге – знов у парі із «Пригласкою перемітною» та знов на завершенні тепер вже середнього розділу, у якому розкривається роль святої постаті Богородиці та значення священної події народження Сина Божого на землі. Текст цих мело-рядків на завершенні серед-

нього розділу: «Сію бо імуці» «е» (Пригласка) та «Віри утвердження» «ж» (Кулизма), – теж має значення висновку та ключових слів на «Кулизмі». У цілому, ключовими словами цього Догматику є: Небо, храм Божества, віри утвердження.

Наведений аналіз експозиційної частини Першого Догматику демонструє значення і роль поспівок у формоутворенні та у втіленні й розкритті змісту вербального тексту.

Висновки. Отже, підсумками наукового дослідження є: 1) охарактеризовані основні елементи системи Осмогласся, до якої належать монодичні Догматики першоджерела; зміст Догматиків та їх функція у корпусі піснеспівів та у порядку відправи; 2) визначено зміст поняття поспівки як провідного елемента системи; визначено властивості явища поспівки як мело-ритмічної формули (рівень загального) та як текстового варіанту в контексті піснеспіву (рівень конкретного); 3) запропоновано розгорнутий зразок поспівкового аналізу догматику (тобто, аналітичного визначення комплексу застосованих поспівок); 4) запропоновано модель послідовного аналізу піснеспіву – виявлення його синтаксису, зокрема, синтаксичної одиниці «мело-рядку» у співвідношенні із поспівкою, а також архітектоники; 5) розкрито механізми комплексної дії поспівок, взаємодії вербального та музичного рядів у структуруванні піснеспіву, та у висвітленні його змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 588 с.
2. Калущька Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012. 416 с.
3. Прилепа О. П. Семантичне поле «поспівкового словника» Києво-Печерського Ірмологіону. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 69: Теоретичні та практичні аспекти смислоутворення. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 175-179.
4. Прилепа О. П. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 61: Старовинна музика: сучасний погляд. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Кн. 3. С. 50-57.
5. Прилепа О. П. Історично усталені форми поспівок у Києво-Печерській традиції. Науковий вісник Національної музичної академії України. Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки: Збірник наукових статей та есе, прив'язаний ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 161-171.
6. Тесля Т. М. Музично-поетичні виміри піснеспівів Вечірні (на матеріалі українських ірмологіонів XVI–XVIII ст.). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. 278 с.
7. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. 266 с.
8. Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у ното-лінійному Октоїху. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 41: Старовинна музика: сучасний погляд: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Кн. 2. С. 80-86.
9. Чижик І. О. Символіка простору в піснеспівах знаменного розпіву. Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 1. С. 158-164.
10. Шевчук О. Ю. До питання про самобутність київського розпіву (за матеріалами нотних рукописів кінця XVI–XVIII ст.). Українська музична культура сучасності у міжнародних зв'язках: зб. наук. праць. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 16-45.

11. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся. Студії мистецтвознавчі: зб. наук. праць. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. № 4. С. 36-48.

12. Шевчук О. Ю. Олександр Кошиць і наука про давньоукраїнський церковний спів. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57. Олександр Кошиць і час: збірка статей. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 28-42.

REFERENCES

1. Holovashchenko M. (2007) Fenomen Oleksandra Koshytsia [The phenomenon of Oleksandr Koshyts]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 588 p. [in Ukrainian].

2. Kalutska N. B., Parkhomenko L. O. (2012) Oleksandr Koshyts: mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia [Oleksandr Koshyts: the artistic working in the context of 20th century music]. Kyiv: Fenix. 416 p. [in Ukrainian].

3. Prylepa O. P. (2006) Semantychne pole «pospivkovoho slovnyka» Kyievo-Pecherskoho Irmolohionu [The semantic field of the chant's dictionary in the Kyiv-Pechersk Irmology]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific herald of UNMA named after P. I. Tchaikovsky, 69, 175-179. [in Ukrainian].

4. Prylepa O. P. (2007) Pospivka yak chynnyk samobutnosti vitchyznianskykh hlasovykh molytvospiviv [The chant as a factor of originality of Ukrainian choral music]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific herald of UNMA named after P. I. Tchaikovsky, 61, 3, 50-57. [in Ukrainian].

5. Prylepa O. P. (2008) Istorychno ustaleni formy pospivok u Kyievo--Pecherskii tradytsii [Historically stable forms of chants in the Kyiv-Pechersk choral singing tradition]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific herald of UNMA named after P. I. Tchaikovsky, 78, 161-171. [in Ukrainian].

6. Teslia T. M. (2016) Muzychno-poetychni vymiry pisnespiviv Vechirni (na materialy ukrainskykh irmolohioniv XVI–XVIII st.) [Music and poetic dimensions of Vesper's church songs (based on the material of Ukrainian irmologies of the XVI–XVIII centuries)]. PhD Thesis. Lviv. 278. [in Ukrainian].

7. Tkachenko A. I. (2012) Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchosti [Ukrainian sacred monody in the modern composer practice]. PhD Thesis. Lviv. 266. [in Ukrainian].

8. Chyzhyk I. O. (2006) Melodychnyi aspekt pospivkovoho kompleksu Osmohlassia u noto-liniinomu Oktoikhu [The melodic aspect of the Osmoglas complex of chants in the note-lined Octoechos]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific herald of UNMA named after P. I. Tchaikovsky, 41, 2, 80-86. [in Ukrainian].

9. Chyzhyk I. O. (2000) Symvolika prostoru v pisnespivakh znamennoho rozpivu. [The symbolic of the space in the Znamenny chants] Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats – The Art Science of Ukraine: coll. of science papers. Kyiv: UNTAM named after P.I. Tchaikovsky. 1. 158-164. [in Ukrainian].

10. Shevchuk O. Iu. (1989) Do pytannia pro samobutnist kyivskoho rozpivu (za materialamy notnykh rukopysiv kintsia XVI–XVIII st.). [To the question about originality of the Kyiv monodic chant (based on scores of the end XVI–XVIII st.)] Ukrainska muzychna kultura suchasnosti u mizhnatsionalnykh zviyazkakh: zb. nauk. prats – Ukrainian modern music culture in the international relationships: coll. of science papers. Kyiv. 16-45. [in Ukrainian].

11. Shevchuk O. Iu. (2003) Strukturni oznaky systemy osmohlassia. [Structure signs of the Osmoglas system]. Studii mystetstvoznavchi: zb. nauk. prats. – Art Science studios: coll. of science papers. Kyiv. 4, 36-48. [in Ukrainian].

12. Shevchuk O. Iu. (2007) Oleksandr Koshyts i nauka pro davnoukrainskyi tserkovnyi spiv. [Oleksandr Koshyts and the science about ancient Ukrainian church singing]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific herald of UNMA named after P. I. Tchaikovsky, 57. 28-42. [in Ukrainian].