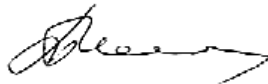


Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка



ТКАЧЕНКО Аліна Іванівна

УДК 783.1+ 78.03 (477)+78.071.1 (477)

**УКРАЇНЬКА САКРАЛЬНА МОНОДІЯ
В СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Львів — 2016

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор
Сиротинська Наталія Ігорівна,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
завідувач кафедри музичної медієвістики
та україністики (м. Львів)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Медведик Юрій Євгенович,
Львівський національний університет
імені І. Франка,
завідувач кафедри музикознавства
(м. Львів)

кандидат мистецтвознавства, професор
Коханик Ірина Миколаївна,
Національна музична академія України
ім. П. Чайковського
завідувач кафедри теорії музики
(м. Київ)

Захист відбудеться «21» жовтня 2016 року о 10.00 годині на засіданні Спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малій залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано «12» вересня 2016 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор

Кияновська Л.О.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Впродовж століть розвиток української музики визначається постійним поступом і містким наповненням кожного з пройдених етапів, але, мабуть, найзнаковішими є ті моменти, які відображають зустрічі різних епох. В цей період загострюється відчуття тяглості і спорідненості розрізнених у часі й просторі мистецьких струменів, суголосними стають давні інтонаційні пласти та образи. На таких перехрестях найвиразніше виділяються найбільш довершені фрагменти національної музичної культури, що по-новому розкриваються у творчому осмисленні сучасних українських композиторів.

Так, знаковим явищем національної культури є сакральна монодія — давня літургійна практика одноголосого церковного співу, що презентує найдавніший пласт музичного мистецтва і, водночас, відображає головні ідеї християнської віри. В ній також зосереджено досконалі якості греко-візантійського півного обряду, що поруч із усім комплексом таких структурних елементів, як писемність, іконопис, архітектура і т.д., спричинилися до своєрідної культурної революції в Русі-Україні. Відтоді особливо виразно зазвучав пласт монодійних піснеспівів, що у своїх поетичних текстах катехизували населення, закріплювали високу поетичну образність та нове музичне мислення. Важливим для сьогодення є той факт, що цей надзвичайно об'ємний скарб дійшов до нас крізь століття у достовірному прочитанні, оскільки у другій половині XVI ст. в Україні було створено національний тип п'ятилінійного нотопису, а на цій основі й новаторський літургійний нотований збірник — Ірмологіон. До цієї півчої книги ввійшов найбільш уживаний та мелодично яскравий репертуар, що становив осердя богослужінь Української Церкви протягом повного літургійного року. Точне прочитання нотованих текстів забезпечило не лише швидке оволодіння півчим монодійним матеріалом, але й зберегло його для нащадків. В майбутньому це дозволило сучасним українським композиторам доторкнутися до минулого, вивільнити внутрішнє зерно сакральних піснеспівів і по-новому втілити його у багатоголосому спектрі модерного звучання, відтак створити певний часовий континуум-перехрестя бароко та XX століття.

Головним є те, що завдяки творчим композиціям українських мистців, давній сакральний музичний мелос набув не лише нової барви, але й розкрив свій внутрішній потенціал, що увиразнило його актуальність на сучасному етапі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у відповідності з планом науково-дослідницької роботи кафедри та ВНЗ № 4 "Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини ХХ ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика ХІХ – поч. ХХ ст.", а також у науковій співпраці з Інститутом літургійних наук Львівського католицького університету. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, протокол засідання № 4 від 19 січня 2012 р.

Об'єкт дослідження – українська сакральна монодія ХVІ–ХVІІ століть у творчості українських композиторів.

Предмет дослідження – осмогласний цикл *Богородичних догматів* Віктора Степурка, *Три ірмологіони* Івана Небесного і *Страсні антифони* Олександра Козаренка.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період ранньомодерної доби від часу фіксації репертуару сакральної монодії до наших днів.

Мета дослідження – виявлення характерних стилєвих ознак сакральної монодії, відображення та аналіз особливостей прочитання інтонаційного монодійного мелосу у творчій майстерні сучасних українських композиторів.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- осмислення богословсько-філософського та естетичного контексту музичного мистецтва барокової доби;
- виявлення знакових мистецьких характеристик сакральної монодії в контексті зустрічі з новою мистецькою парадигмою ХХ століття;
- окреслення жанрової системи сакральної монодії та її особливостей музичного характеру;
- дослідження засад розвитку композиторського поступу в ділянці української духовної творчості і місця у цьому процесі монодійних піснеспівів;
- аналіз творчого методу українських композиторів на прикладі прочитання вибраних піснеспівів сакральної монодії.

Методологічну основу дослідження становлять: *аналітичний* метод, використаний в опрацюванні та осмисленні наукової літератури; *історичний* – при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномену сакральної монодії; *філософсько-естетичний* – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад сакрального мистецтва;

біографічний – для дослідження творчих досягнень окремих персоналій;
музично-теоретичний – застосований для аналізу музичних творів.

Поряд з цим у дисертаційній роботі використано методи індукції та дедукції, аналізу і синтезу, обґрунтування й порівняння. Такий підхід дозволяє дослідити засадничі риси творчого композиторського методу в процесі праці з репертуаром сакральної монодії.

Теоретичну та джерелознавчу базу дослідження склали:

- праці з філософії та естетики, культурно-історичного спрямування (Ф. Шеллінг, Г. Гегель, К. Юнг, Г. Гайдегер, Ф. Ніцше, У. Еко, Жак ле Гофф, Е. Фубіні, В. Бичков, О. Лосєв, К. Закс, Й. Гейзінга та ін.);

- роботи з джерелознавчих досліджень в ділянці візантинології зарубіжних (Ж.-Б. Пітра, К. Крумбахер, К. Флорос, В. Кріст, О. Странк, К. Тільярд, Е. Веллес, Е. Фольєрі, Кр. Ганнік, Т. Георгіадес) та українських науковців (М. Залеський, о. П. Крип'якевич, В. Бирчак та ін.);

- дослідження шляхів адаптації церковного співу в Києворуську добу (В. Металлов, І. Вознесенський, В. Одоєвський, С. Смоленський, А. Преображенський, Д. Разумовський, П. Бажанський, М. Грінченко, Б. Кудрик, І. Гарднер, П. Маценко, М. Успенський, М. Велімірович, М. Антонович, Ю. Ясіновський);

- праці з проблем історії та аналізу сакральної монодії (Б. Кудрик, Л. Корній, М. Антонович, М. Бражников, С. Скребков, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Н. Єфімова, Н. Серьогіна, Т. Владишевська, Ю. Ясіновський, Г. Алексєєва, О. Шевчук, І. Задорожний, Ю. Медведик;

- праці з проблематики сучасної духовної музики (О. Козаренко, С. Шип, Л. Кияновська, О. Клокун, О. Мануляк).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- проаналізовано та осмислено знакові мистецькі явища в українській культурі, зокрема, сакральну монодію та її внутрішньо-стилістичні характеристики;

- в контексті філософських та естетичних студій досліджено особливості кожного історичного періоду, з особливою акцентуацією на характеристиці «зустрічі» парадигм (за Н.Герасимовою-Персидською) середньовіччя та Нового часу.

- зібрано інформацію про найдавніший авторський досвід у процесі творення літургійних піснеспівів, а також хронологічно вибудовано ряд постатей українських композиторів, які творили у царині духовної музики до початку ХХ століття;

– заакцентовано на поміжчасовому зв'язку «музичних інтонацій» барокової та модерної доби, що існують між музично-поетичним світом середньовіччя та сучасністю;

– виявлено засадничі риси композиторського мислення в контексті відображення інтонаційного фонду сакральної монодії.

Науково-практичне значення дослідження передбачає використання матеріалів дослідження у розробці навчальних планів, програм та рекомендацій з питань історії і теорії церковної музики, в тому й сучасної української. Окремо зміст дисертації можна адаптувати до загальних курсів історії культури, історії мистецтва, композиції. Таке різностороннє дослідження музичних зв'язків у контексті зустрічі давніх культур із сучасною українською композиторською творчістю сприятиме кращому розумінню української сакральної монодії з точки зору її питомої природи, а також увиразнить її вагоме значення у сучасному звуковому форматі.

Особистий внесок здобувача: вперше визначено засади творчого композиторського стилю в контексті авторської адаптації монодійного півного репертуару. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення і висновки дисертації відображені у ряді статей, опублікованих у фахових українських та зарубіжних виданнях, тезах доповідей, а також викладені на наступних наукових конференціях: Всеукраїнська акція «Мистецтво молодих» (Львів, квітень 2009), Молодіжна секція Музикознавчої комісії НТШ (Львів, травень 2009, травень 2010), «Медієвістичний простір в історії музики» (Львів, 2010), «Молоде музикознавство» (Львів, грудень 2008, грудень 2009, грудень 2012, грудень 2013), «Антоновичеві читання» (Львів, березень 2010, березень 2012), IX Міжнародна наукова конференція «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, жовтень 2015), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, лютий 2016).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 7 наукових статтях, зокрема 6 із них у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна стаття опублікована у зарубіжному фаховому виданні.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (191 позиція) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 266 сторінок, основного тексту – 161 сторінка.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, визначено об'єкт і предмет дослідження, сформульовано мету і завдання роботи, охарактеризовано теоретичну основу й методи дослідження, розкрито наукову новизну, практичне значення і форми апробації отриманих результатів.

Розділ 1. Півче сакральне мистецтво в історико-культурному розвитку присвячений розкриттю шляхів поступу сакрального мистецтва впродовж тисячолітньої історії розвитку із зосередженням довкола знакових характеристик різних його етапів. Висвітлюються особливості богословського наповнення, жанрової архітекτονіки та естетичного відображення півчного літургійного пласту на перехресті різних часових зрізів.

У підрозділі 1.1. *Богословський та естетичний контекст сакральної монодії на перехресті історичних епох* розглядаються особливості розвитку духовної культури людства, оскільки саме впродовж різних історичних епох формувалися характерні сторони мистецького і наукового світогляду, інтелектуальні та духовні запити. І в цьому колі множинності ідей вирізнялося сакральне мистецтво як міцна основа духовного життя і розвитку людського соціуму. Тож і надалі в царині духовного мистецтва спостерігатиметься постійне звертання до минувшини, до основ, що спонукатиме періодично ставити питання співвідношень традицій і новаторства. Зокрема, така проблема «зустрічі епох» детально розглядалася відомим українським науковцем Ніною Герасимовою-Персидською, яка вважає, що «наближення рубежу тисячоліть загострює відчуття історичної перспективи – як у майбутнє, так і в минуле. Створюється враження, що культура розвиваючись перебуває на відносно рівному рівні, але з новим вигином»¹.

Таке припущення було докладно розглянуто дослідницею на прикладі рубіжного XVII ст., коли в Україні на зміну середньовічній парадигмі прийшла ранньомодерна доба. Проте, зацікавлення середньовічним сакральним мистецтвом не згасало впродовж століть і, незважаючи на подальші суттєві стильові зміни, монодійний музичний матеріал залишався в полі зору українських композиторів. І тільки врахування естетичних заasad минувшини дозволить виявити і зрозуміти головні принципи творчої

¹ Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII в. – встреча двух эпох. – Москва: Музыка, 1994. – с. 6.

лабораторії сучасних духовних композицій, в основі яких лежить інтонаційний пласт сакральної монодії.

Впродовж століть церковна музика була єдиним середовищем, в якому формувалися стереотипи музичного професіоналізму, кристалізувалася жанрова система, визрівав інтонаційний фонд, що тривалий час становив засадничу основу для різних творчих шкіл. Поступово у сакральному співі накопичився об'ємний поспівковий фонд, що існував поза конкретними піснеспівами і не передбачав надмірного «композиторського» втручання, так як засади творчості полягали, насамперед, у комбінаториці вже існуючого півного матеріалу. Поспівкова техніка у методологічному сенсі була не автоматичним повторенням, а подобиною, згідно богословського бачення в кожній людині подоби Бога. Тож сучасні українські композитори потребують ознайомлення з особливим досвідом минувшини, оскільки в контексті сучасного бачення завдань і сутності музичного мистецтва відбувається пошук нових шляхів до прочитання літургійного мелосу.

Безпосередня праця з живим організмом найдавніших пластів церковної музики, її новаторське прочитання вносить важливий вклад у віднову давньої національної культури. Такі творчі потуги сприятимуть не лише віднайденню найглибших матриць сутності духовних піснеспівів, а й стануть надійним засобом віднайдення мистецької самототожності через повернення до витоків.

У підрозділі 1.2. *Жанрова система християнського богослужіння Східної Церкви* прослідковується процес формування єрархічної драбини літургійних жанрів, що дозволяє зрозуміти їх сутність, а звідси й випрацювати максимально відповідні способи інтерпретації згаданих сегментів богослужіння.

На початку формування християнського обряду процес музичного оформлення богослужіння відбувався поступово і строго регламентовано – у залежності від виокремлення і розбудови церковних празників визначався півчий репертуар, його наповнення, послідовність молитов і співу, а також відповідний спосіб виконання, що базувався на контрасті жанрів та їх виконавських форм. Таким чином, саме музичні форми стали основним фактором, який вплинув не лише на поступове збагачення Східного обряду, але навіть на його перетворення у грандіозне і вражаюче дійство.

Поступово виокремилися жанри, які зайняли особливе місце в обряді у царині сакрального мистецтва і в подальшому привертали увагу визначних композиторів різних епох, зокрема, й українських мистців.

Серед творів, які найчастіше опиняються у полі зацікавлень сучасних композиторів, є жанри, що займають центральне місце у богослужбах річного літургійного кола Східної Церкви. Серед них частини Літургії – Херувимська, Вірую, ектенії; Блажен муж, богородичні-догматики та *Нині отпуcaєши* Вечірні, постові напиви *Возбранной воеводи*, *О Тебi радується*, страстний цикл, воскресний піснеспів *Да воскреснет Бог*, а також стихири, кондаки, Акафіст та ін. Всі ці та інші жанри в процесі розвитку формували півчу драматургію православної церкви. Відповідно, кожен з них займав визначене місце у богослужінні і відповідав певним музичним особливостям, що керувалися як мелодичним змістом, так і способом виконання. Піснеспіви відрізнялися також за тематизмом, характером звучання, що сукупно складало вокальний «стиль» кожного різновиду співів, і така практика утверджувалася століттями.

Саме тому таким важливим явищем для української культури є збережений в чисельних українських ірмологіонах барокової доби найдавніший пласт духовної музичної культури, що дає можливість відчутти мелодико-інтонаційний колорит віддаленої від нас епохи. Дослідження шляхів і засобів відображення сакрального репертуару в сучасній композиторській творчості дозволить краще усвідомити й пізнати зміст минулого, що в новій барві постало у творчості українських композиторів на зламі тисячоліть.

Розділ 2. Місце духовної музики у творчості українських композиторів. У розділі простежується історична перспектива еволюції сакральної музики в контексті розвитку авторської творчості. Вибудовується ряд постатей греко-візантійської доби, а також простежується зародження української композиторської творчості в духовній царині від бароко до сучасності.

У підрозділі 2.1. *Творці ініціативи в українській духовній музиці: від церковної монодії до початку ХХ століття* розглядається тривалий шлях формування композиторської творчості в Україні, вибудовується ряд знакових постатей, чия творчість демонструє безперервний поступ духовної музики, в тому й української.

Питання авторства на Русі виокремилось вже від початку канонізації перших руських святих та відповідного формування нового празничного репертуару пам'ятей святих: княгині Ольги, князя Володимира, мучеників Бориса і Гліба, Феодосія Печерського, Євфросинії Полоцької та ін.

Композиторська творчість в Україні отримала відчутний поштовх одночасно із створенням ірмологіонів, на сторінках яких збереглися імена

українських мелургів барокової доби. Серед найвизначніших постатей вирізняються: Лазар Баранович (1620–1693); Мелетій (1575–1633); Йосафат Кунцевич (1580–1623); Йов Борецький (†1631); Григорій Цамблак (1364–1450); Феодосій († 1633).

Разом із поширенням в Україні засад західноєвропейської естетики (що, передовсім проявилось у виникненні жанру партесного багатоголосся) значно змінилися композиторський почерк і жанрова палітра. З цього історичного періоду багато імен не збереглися, оскільки переважна партесів дійшли до нас як анонімні. Та все ж віднайдено чимало авторських творів М. Дилецького, С. Пекалицького, В. Титова, Давидовича, Домарацького, Гавалевича, Колядчина, Лаконка, Чернушчина, Бишовського, Шаваровського, Завадовського, Яжевського. Зазначені композитори не вирізняються індивідуальним стилем письма, а опираються як на загальні, так і на характерні ознаки жанру.

У другій половині XVIII ст. на українському музичному горизонті розпочався новий етап композиторської творчості, визначений істориками як «золота доба» української музики. В цей період виокремилися національні творчі велетні – М. Березовський, А. Ведель, а також Д. Бортнянський, які виростили і формувалися на традиціях української партесної музики. На зміну згаданим «класикам» прийшли священики Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, які згодом стали ініціаторами т. зв. *Перемиської школи*, що відіграла велику роль у подальшому розвитку української музики.

Відчутний вклад у розвиток церковної музики вніс й Микола Лисенко та його послідовники, у творчості яких відбулося сміливе оновлення засобів музичного письма. Новий напрямок у церковній творчості відкрив Олександр Кошиць, який першим зробив спробу пов'язати народний мелос із мелодикою українських ірмологіонів. Цікаві церковно-музичні твори писали також М. Вериківський, П. Козицький, М. Гайворонський.

Відзначимо, що впродовж тривалого часу в Україні не зникла зацікавленість духовною музикою, і саме ця ділянка національної культури особливо сприяла збереженню національної ідентичності навіть за найскладніших політичних обставин.

У підрозділі 2.2 *Сакральний репертуар у практиці українських композиторів: традиції та новаторство* розглядаються шляхи розвитку духовної музики в Україні ХХ ст. Незважаючи на доволі тривалий період усунення Церкви із суспільного життя країни, ділянка духовної музики розвивалася, змінивши церковний амвон на концертні зали. В цьому певну роль відіграли проміжні музичні пласти або т. зв. паралітургійна

традиція, яка відобразила відцентрові напрямки десакралізації музичного мистецтва. Відповідну схему вибудовує Ольга Клокун: сакральна музика – храмова паралітургійна традиція – духовна пісня позахрамового виконання – духовно-концертна музика – світська музика на релігійну тематику – світська музика. Своє бачення диференціації духовного музичного мистецтва пропонує Олександр Козаренко: духовна музика (*spiritual musik*), релігійна музика (*musika sacra*), церковна музика (*musika ecclesiastica*). До визначення основних термінологічних категорій звертається також і Остап Мануляк, який виокремлює два основні термінологічні поняття – «духовна музика» і «сакральна музика», що включають у себе менші підкатегорії.

Загальний огляд духовних творів українських композиторів: «*Tempere mortem*» та «*Передвістя світла*» Леоніда Грабовського, «*Біля Спаса Нерукотворного*», «*Духовний диптих*» та «*Десять псалмів*» Володимира Губи; «*Хай святиться Отче ймення*» Ганни Гаврилець; три Літургії та «*Псалом 67*» Лесі Дичко; «*Молитву св. Йоана Дамаскіна*» Геннадія Ляшенка; «*Слово Симеона*», «*Молитву о живих*», «*Kyrie eleison*» та «*Херувимську*» Вікторії Польової; «*Оспівуючи Різдво Господнє*», «*Нагірну проповідь*», «*На смерть Ісуса*», «*Requiem*» та «*Kyrie eleison*» Володимира Рунчака; «*Реквієм для Лариси*» Валентина Сильвестрова; «*Благальну ектенію*» та «*Вірую*» Віктора Степурка; низку творів Євгена Станковича, серед яких «*Нехай прийде царство твоє*», «*Псалом 23*», «*Псалом 83*», «*Псалом 28*», «*Господи, Владико наш*» концерт для мішаного хору та ін.; «*Син Людський*» Богдана Синчалова; «*Слово Проповідника*» Богдана Сюті; Реквієм «*Lux aeterna*», дві меси, «*Dies irae*», «*Stabat Mater*», «*Святий Боже*», «*Три молитви*» та цикл «*Псалми Давида*» Михайла Штуха; «*Ісус*» та «*Покаянний стих*» Ігора Щербакова; ряд творів Олександра Щетинського, серед яких «*Благовіщення*», «*Хрещення*, *Спокуса і Молитва Господа нашого Ісуса Христа*», «*Нині отпускаєши*», «*Різдво Йоана Предтечі*»; «*Акафіст до святої Богородиці*», «*Утрєня*» та «*Вервична служба*» Віктора Камінського; «*Стихира*, *Вінець нетлінний*» Олександра Козаренка, «*Stabat Mater*» та «*Alleluja*» Богдана Сегіна; «*Літургія святого Іоана Златоустого*» та «*Панахида*» Мирослава Скорика; «*Kyrie eleison*» та «*Agnus Dei*» Богдани Фроляк; «*Kyrie eleison*», «*Ave Maria*», «*Pater noster*» та «*Alleluja*» Михайла Шведа демонструє найширший спектр жанрів, при цьому як у лакуні Східного, так і Західного обряду.

Весь цей об'ємний перелік творів вказує не тільки на жанрове розмаїття, але й на різний підхід до трактування духовної тематики та її

розкриття шляхом музичного втілення. Зокрема, це стосується творів, які опираються на інтонаційний фонд українських монодійних піснеспівів. Звертання до барокових традицій є цілком органічним, адже саме ця доба запрезентувала надзвичайно потужний та глибинно інтегрований у національну культуру мовностильовий пласт, центральне місце в якому відіграла сакральна монодія.

Розділ III. Сакральна монодія у творчості українських композиторів містить докладний аналіз вибраних творів В. Степурка, І. Небесного та О. Козаренка, які в основі своїх композицій використали інтонаційний матеріал сакральної монодії. Тож у розділі простежується поєднання автентичного мелосу з індивідуально-авторським світосприйняттям.

У підрозділі 3.1. *Осмогласний цикл «Богородичних-догматів» Віктора Степурка* прослідковується процес мистецького прочитання одного з найдосконаліших циклів літургійного обряду. Повна назва твору – «Українська православна меса: Богородичні догмати XVII ст. світлої пам'яті Димитрія Ростовського для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру».

Жанр богородичних-догматів є одним із найдосконаліших в сакральному мистецтві, його автором вважається знаменитий візантійський гимнограф і реформатор церковного співу св. Йоан Дамаскін (VIII). В. Степурко надав циклу богородичних-догматів нового дихання, створивши монументальну вокально-інструментальну композицію, що засвідчує його розуміння основних засад літургійного співу. По-перше, композитор демонструє дотримання єдності поетико-стилістичної та музичної драматургії твору; по-друге, авторське трактування літургійного жанру зберігає основні смислові акценти тексту; по-третє, саме гласова мелодика визначає гармонію та весь багатоголосий звукообраз хорового та інструментального супроводу.

Зберігаючи автентичну мелодіку, В. Степурко розкриває зміст догматиків музичними засобами. Зокрема, догматик 1-го гласу – це монументальний вступ до циклу, що передає неспішне розгортанняповіді про велич Богородиці, 2-й – вирізняється своїм виконавським складом – антифонним звучанням двох хорів жіночої групи сопрано і альтів, 3-й – ущільнює фактуру доповненням жіночого складу чоловічим, але водночас зберігаючи антифонну перекличку, 4-й – використовує форму імітаційної поліфонії. Далі, за задумом композитора, рух пришвидшується, і зустрічаємо стреттне проведення догматиків 5-го і 6-го гласів; 7-й глас сприймається як підготовку догматика 8-го гласу, який є завершальним, і

це підкреслено доповненням основного тексту цитатами з проголошених у зворотньому порядку попередніх піснеспівів.

Важливу роль відіграє інструментальний супровід, завдяки таким оскільки в ньому використані такі композиторські прийоми: характерне для підголоскової поліфонії повторення мотивів в оркестрових партіях; контрасна динаміка інструментальної партії; підготовка відхилень і модуляцій (що є важливим елементом драматургії). Назагал, органічне використання інструментального супроводу надає твору яскравої колористики і звукописної повноти.

Важливе місце у загальній драматургії відіграє звуковисотність, зосереджена довкола тональності **B-dur**, яка (за визначенням Олександри Цалай-Якименко) є ірмолоїною тональністю, найзручнішою для виконавців:

1 гл. – B-dur

5 гл. – B-dur Es-dur B-dur Es-dur

2 гл. – B-dur

6 гл. – B-dur

3 гл. – B-dur

7 гл. – B-dur

4 гл. – Des-dur B-dur Es-dur As-dur

8 гл. A-dur G-dur E-dur As-dur C-dur

Цікавим є завершення твору в тональності **C-dur**: момент переходу від **As-dur** до **C-dur**, що немов підіймає слухача у прозоре звучання вищого виміру – небесного світу.

Аналіз циклу богородичних-догматиків В. Степурка виразно свідчить, що перед нами – твір надзвичайно високого мистецького рівня, що демонструє єдність мелодичної повноти і богословської мудрості.

У підрозділі 3.2 *Вибрані монодійні піснеспіви у творчості Івана Небесного* проаналізовано вибрані літургійні піснеспіви з циклу «Три ірмологіони»: *Об'яття отча* (стихира на постриг монахів), *Апостоли от конец земли* (світільний празник Успення Пресвятої Богородиці), *Тебе одіюючогося світом яко ризою* (стихира Великої П'ятниці), що відображають особливі події у житті Церкви. Цикл написаний для хорového виконання із зазначенням сольних партій сопрано та баса на фоні тенорового та басового супроводів. Відзначимо також зосередження композитором уваги довкола теми смерті. Монаший постриг символізує символічну смерть для світу, Успення Богородиці у християнстві трактується як перехід до небесного життя, а страстна смерть Господа є передчуттям Воскресіння та здійснення обітници Спасіння.

Стихира *Об'яття отча* засвідчує емоційне пережиття людиною своєї недосконалої, тож вже на початку твору у звучанні секундового остінато басу та тенорів відчувається тривога. Напруга не зникає завдяки утриманню секундового тону з подальшим опусканням, звучання

драматизується завдяки ущільненню фактури, дисонансним акордом у тенорах та басах, кульмінацією якого є звучання *алилуя* на фоні дисонансного акорду з внутрішніми квінтовими та секундовими співвідношеннями. Друга частина піснеспіву інтонаційно пов'язана з першою і продовжує утримувати напруження, що посилюється завдяки поступовому *crescendo* одночасно із висхідним рухом мелодичної лінії аж до завершення дисонансним *алилуя* в хоральному викладі на останньому складі слова *серце*. Певне заспокоєння вносить остання частина на словах *Тебі Господи со умиленієм зову*. Тема проходить у тенорах, що темброво контрастує з попереднім соло сопрано, але завдяки зміні регістру напруга мелодики певним чином зменшується. Завершує піснеспів довільна імпровізація сопрано на основі одного витриманого звуку, що символізує характерний для греко-візантійської літургійної практики ісон.

Піснеспів світільний *Апостоли от конце земли* в обробці І. Небесного має також тричастинну форму, він написаний в тональності *B-moll* з постійним використанням підвищеного VI ступеня, що імітує дорійський лад.

З метою відтворення квантитативної метрики монодійного оригіналу, композитор поруч із домінуючим розміром 4/4, використовує чергування дводольної та тридольної метрик, почергово вживаючи розміри 2/3, 3/4.

В основі твору композитор використовує імітаційну техніку, обравши за тему послівку світільного. Поступово проходячи в басах і тенорах, мелодика плавно переходить до соло сопрано і неспішно розгортається на тлі звучання тенорів та басів. Останні слова *Прими дух мой* в авторському прочитанні повторюються тричі, апелюючи до початку твору. Потрійне проведення проходить у трьох регістрах: басах, тенорах і сопрано, завершуючись висхідною інтонацією, що немов привідкриває завісу іншого світу, а водночас готує появу наступного піснеспіву.

Стихира *Тебе одіюцагося світом* виділяється масштабністю композиції і темпом, що на відміну від попередніх творів, які виконувалися згідно вказівки автора *не спішучи* та *повільно*, рекомендується співати *активно*. Ймовірно, в такий спосіб композитор намагався символічно передати момент наближення Господнього воскресіння, задля чого також скорочує оригінал, залишаючи дві крайні строфи тексту. Проте виокремлює серединний розспів їх риторичним запитанням *Како? (Як?)*, яке зустрічаємо на початку твору.

Тема першої строфи стихири виконується на фоні звучання октавного остинато тенорів та басів, що у каденціях хорально вторять сольному голосу, і саме такий технічний прийом просторово розширює звукову

перспективу. Зокрема, на словах *яко ризою сонем* мелодика висхідним рухом динамічно виокремлює слово *сонем*, що є головним змістовним акцентом тексту.

Зміст наступної строфи підкреслює розпач і пережиття великої втрати, задля чого на зміну октави в басовій і теноровій партіях приходять квінта. Вона звучить більш напружено, ілюструючи текст – *Како погребу Тя Боже мой, Или коєю плащаницею обвию Тя, Или коима руками прикоснуся нетлінену Ти тілу*. На останньому запитанні – *кия песни воспою Твоиму исходу щедре?* – відбувається виразна зміна у мелодиці. Головна тема проводиться паралельними квінтами в сопрано та тенорах. У наступному реченні *Величаю страсти Твоя* паралельні квінти переміщуються упартії супроводжуючих тенорів та басів, що подвоюються задля співставлення двох паралельних квінт *c-g* та *d-a*. Такий музичний прийом особливо драматизує словосполучення *погребеніє твоє*. Загострення, доведене до максимуму у цьому відрізку стихир, раптово змінюється просвітленням на словах *Со воскресенієм зову Господи*, при цьому мелодика базується на інтонації початкової інтродукції на запитанні *Како?* В такий спосіб стихира набуває особливої мелодичної завершеності і поетичного обрамлення.

На прикладі трьох обробок вибраного репертуару української сакральної монодії спостерігаємо як невеликі за об'ємом піснеспіви демонструють досконалу композиторську майстерність І. Небесного. Відштовхуючись від змісту, автор використовує найвідповідніші мелодико-інтонаційні, фактурні, гармонічні та динамічні засоби розвитку музичного матеріалу. В такий спосіб багатоголосий виклад не лише зберігає мелодичну цілісність монодійного джерела, але посилює й виразне головні богословські ідеї тексту.

У підрозділі 3.3 *Страсті антифони у творчості Олександра Козаренка* проаналізовано творчий підхід композитора до найдраматичнішого моменту у християнському віровченні – подій Великої П'ятниці, відображених у творі «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру.

Спираючись на оригінальний жанр страстей з Львівського ірмоля кінця XVI ст., О. Козаренко створив власну драматургічну концепцію:

1. У побудові цілісної драматургії свого твору автор дотримується логіки розгортання євангельських подій і використовує такий порядок антифонів: 1–2–3–4–5–13–9–11–15.

2. *Зачала* антифонів О.Козаренка часто не співпадають з початковими фразами монодійних піснеспівів, тому композитор зазвичай обирає

тексти серединних строф, що містять найбільш концентровані за змістом рядки.

3. Важливою є відмова від вокальної партії у найдраматичніші моменти, що дозволяє слухачеві повністю сконцентруватися на емоційному рівні сприйняття твору, досконало переданому інструментальним складом.

4. Два антифони авторського циклу, окрім порядкового номеру, мають окремі назви – 7 антифон *Via Dolorosa* та 9 антифон *Pieta*. Так виокремлено найемоційніші частини циклу, в яких музичне начало максимально передає найтонші порухи людської душі.

5. Текст антифонів О. Козаренка зберігає властиву давнім текстам хомонію (проспівування складів з давніше напівглухими ь та ъ), що надає поетиці тексту особливої плавності звучання – *сомертію* замість *смертію*, *зеряци* замість *зряци* і т. д.

6. Важливу драматургічну роль відіграє система вокальних та інструментальних лейтмотивів.

7. Певне драматургічне навантаження несе також мелодичний діапазон і зміна звуковисотності мелодики, що опускається до найнижчого рівня у найтрагічніших моментах змісту, зокрема, у 4-му – *Іуда оставляєт учителя...*; у 10-му – *Одіяйся світом яко ризою, наг на суді стояше*; у 12-му антифоні – *Днесь своя луча солнце сокриваєт, Владику зря распинаєма*.

Загальний діапазон мелодики монодійних антифонів займає півтори октави, вона переважно розспівна, насичена мелізматичними елементами-фітами та ладовими мутаціями. Таке мелодичне багатство тісно пов'язане з виразністю тексту, що поруч із комбінаторикою поетико-мелодичних засобів утримує емоційний рівень антифонів у певних загальних межах. Натомість у «Страсних антифонах» О. Козаренка напруга підтримується протягом всього твору. Це наповнює ораторію емоційністю й драматизмом, а водночас підкреслює потужний внутрішній потенціал сакральних піснеспівів.

У **Висновках** підсумовуються основні постулати дослідження. Наголошується, що впродовж різних історичних епох формувалися характерні сторони мистецького й наукового світогляду певної доби, її інтелектуальні та духовні запити. В цьому колі множинності ідей вирізнялося сакральне мистецтво, яке було міцною опорою духовного життя суспільства. А християнське сакральне мистецтво, що було сформоване на фундаменті філософської античної думки і збагачене християнським віровченням, тривалий час впливало на розвиток культури багатьох народів, зокрема, й українського. Тож в царині духовної музики

спостерігатиметься постійне звертання до минувшини, до основ, що спонукатиме періодично ставити питання співвідношень традицій і новаторства. Представлене дисертаційне дослідження частково розв'язало цю проблему, засигналізувавши на інтердисциплінарності студій як основі дослідження сакральної монодії, зміст якої поєднує філософсько-богословський, лінгвістичний і, властиво, музичний контекст.

Однією із знакових мелодичних характеристик сакральної монодії є організаційна відповідність пісенспівів осмогласній системі та виокремлення послівки (музично-інтонаційного звороту) як структурної ланки мелодики. Поступово в сакральному співі накопичився об'ємний послівковий фонд, що існував поза конкретними пісенспівами і не передбачав індивідуальної композиторської практики творців сакральної монодії. Композиційні засади того часу полягали, насамперед, у комбінаториці вже існуючого півного матеріалу і, певним чином, представлений аналіз духовних творів зазначених сучасних українських композиторів виявив вміння оперувати півчим монодійним матеріалом. В такий спосіб відбулася зустріч мелосу сакральної монодії з новою мистецькою парадигмою ХХ ст.

Духовне мистецьке середовище християнського обряду започаткувало розвиток авторської творчості. Імена творців давнього мелосу закарбовувалися на сторінках літургійних книг, і ця традиція продовжила своє існування в Україні. Особливого звучання набуває авторська творчість в барокову добу. І хоча більшість композиторів залишаються анонімними, спостерігається активний поступ у розбудові жанрів національної духовної музики. Відтоді з'являється ряд імен українських композиторів, чий доробок з кожним десятиліттям поступово зростає, і в цьому вбачаємо посилення європейських мистецьких впливів. В Україні впроваджується багатоголосся, розвиваються нові жанри, проте духовна тематика залишається пріоритетною для композиторів різних епох, в тому й ХХ ст.

Християнський обряд створив багатий комплекс літургійних форм, у структурі яких вирізняється складна жанрова система із срархічними рівнями пісенспівів. Відповідно до місця у богослуженні виокремились групи найбільш знакових пісенспівів, які відображали кульмінаційні події церковного року. В цьому контексті представлені у дисертаційному дослідженні твори В. Степурка, І. Небесного та О. Козаренка відображають відповідні богословські акценти – богородичні-догматики є найвизначнішим марійним осмогласним циклом, теми «Трьох ірмологіонів» втілюють символіку смерті на прикладі монашого постригу, чуда успіння Богородиці, а трагізм зняття з хреста і поховання Никодимом Спасителя

та страсні-антифони розкривають велич і драматизм смерті Христа на Голгофі, водночас, як предвіщення воскресіння. Тож переконаємось, що українські композитори обирають особливо виразні у своїй знаковості події християнського віровчення, і це дозволило максимально підкреслити глибокий зміст і внутрішню емоційність сакральної монодії.

Аналіз творчого методу українських композиторів на прикладі прочитання вибраних монодійних піснеспівів В. Степурком, І. Небесним і О. Козаренком демонструє довершену рівновагу поміж сучасними засобами музичного вираження і автентичними засадами сакральної монодії. Одне із головних завдань дослідження полягало у максимальному збереженні автентичної мелодики і пов'язаної з поетичним текстом відповідної квантитативної метрики. Задля цього композитори віднайшли відповідні засоби: часті зміни розміру та тональностей (що змінює метричні та ладові співвідношення в мелодиці), дотримання несиметричності метрики (що дозволило зберегти поетичний склад) тощо. Завдяки повторності мігруючих поспівок збереглися інтонаційні зв'язки в межах циклічних творів, зокрема, в межах осмогласної структури богородичних догматиків.

Важливим драматургічним моментом мелодичного розвитку є зіставлення давніх та новаторських засобів на рівні внутрішньої форми піснеспівів. Так демонструється синтез традиційних і нетрадиційних стилістичних ознак, об'єднаних літургійним текстом (наприклад, використання антифонної форми співу поруч з елементами поліфонії).

Найбільшою новацією композиторського методу є також інструментальний супровід, який несе певне драматургічне навантаження. Інструменти часто дублюють чи продовжують вокальні партії, або ж контрастують з ними; готують моменти відхилень і модуляцій, водночас вони є чудовим звукописним тлом, що ілюструє поетичну образність. Саме так піснеспіви виповнюються колористичним багатством, увиразненим яскравою палітрою тембральних відтінків.

Докладний аналіз композицій В. Степурка, І. Небесного та О. Козаренка переконує, що сучасний авторський метод (із врахуванням стилістичних засад монодії) творить високомистецькі й актуальні для сьогодення мистецькі духовні твори. Опираючись на глибоко сакральний матеріал, композитори зуміли розкрити мелодичний потенціал монодійних піснеспівів поруч із богословією поетичного слова. Переконаємось, що такий «прохід крізь час» розкриває нові горизонти перед майбутнім української музичної культури.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Ткаченко А. «Благовіщення» Юрія Ланюка як приклад авторського відображення духовної тематики / Аліна Ткаченко // *Мистецтвознавство*. Вісник Прикарпатського університету: До 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. — Івано-Франківськ, 2010. — Вип. 19–20. — С. 202–207.
2. Ткаченко А. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій / Аліна Ткаченко // *Музичне мистецтво* : збірник наукових статей. Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. — Вип. 10. — Донецьк-Львів, 2010. — С. 165–173.
3. Ткаченко А. Жанр богородичних-догматів у творчості українського композитора Віктора Степура / Аліна Ткаченко // *Музикознавчі студії*. Інститут мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної академії України ім. П. Чайковського. — Луцьк, 2010. — Вип. 5 — С. 46–56.
4. Ткаченко А. До питання авторства в українській музиці Київської та Барокової доби / Аліна Ткаченко // *Київське музикознавство*. Культурологія та мистецтвознавство : збірник статей. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. Глієра. — Вип. 38. — Київ, 2011. — С. 135–141.
5. Ткаченко А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / Алина Ткаченко // *Музыкальная академия 2013*. — Москва, 2013. — Вип. 3. — С. 113–118.
6. Ткаченко А. Філософське осмислення сакральної монодії у творчості українських композиторів / Аліна Ткаченко // *Молоде музикознавство* : Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — Львів : Сполом, 2012. — Вип. 26. — С. 62–71.
7. Ткаченко А. Українська монодія у творчості Олександра Козаренка на прикладі страсних антифонів / Аліна Ткаченко // *Українська музика*. Науковий збірник ЛНМА ім. М. Лисенка. — Львів, 2016. — Вип. 1 (19) — С. 59 – 69.

АНОТАЦІЯ

Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській практиці – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво. — Львівська націо-

нальна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури України. — Львів, 2016.

Християнський обряд, а водночас і монодія займали особливе місце в українському суспільстві вже від Київської доби і надалі сприяли духовному зросту нації. В цьому особливо переконає Барокова доба, яка вирізняється загальним піднесенням і потужним духовним струменем, який проявився в усіх мистецьких сферах. В цей період сакральна монодія набула досконалих форм, ерархічної жанрової диференціації та максимального поширення по всіх українських етнічних землях.

У ХХ ст. зустрічаємо особливе зацікавлення духовною тематикою, що проявилось у великій кількості творів українських композиторів. В цьому розмаїтті жанрів виокремлюються композиції, які загострюють відчуття тягlosti з українською минувиною завдяки пов'язаності з сакральним монодійним мелосом.

У нашому дисертаційному дослідженні аналізуємо осмогласний цикл *Богородичних догматів* Віктора Степурка, *Три ірмологіони* Івана Небесного і *Страсні-антифони* Олександра Козаренка. У цих творах досягається довершена рівновага між сучасними засобами вираження і автентичними інтонаціями сакральної монодії. Знайдено відповідні засоби мелодичного вираження: часті зміни розміру та тональностей, що відповідно змінює метро-ритмічні співвідношення і узгоджується з текстом; ладова мінливість, яскрава палітра інструментальних фарб, контрастність хорових партій тощо. В такий спосіб розкривається мелодичний потенціал сакральних піснеспівів і підкреслюються богословські глибини поетичного слова. Такий творчий метод розкриває нові горизонти перед майбутнім української музичної культури.

Ключові слова: сакральна монодія, ірмологіон, піснеспіви, літургійний спів, догматики, страсні-антифони, українські композитори.

ANNOTATION

Tkachenko A. I. Ukrainian sacred monody in modern practice of composers. – Manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialization 17.00.03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2016.

The dissertation is dedicated to the investigation of modern Ukrainian art of composers in the context of introduction of sacral monophony into authorial creative laboratory of intonation fund of ancient liturgical music.

Christian ceremony, and at the same time monody, has played an important part in Ukrainian society since the times of Kievan Rus' and further moved in the direction of religious development. The Baroque Age, which is notable for common excitement and powerful spiritual flow, manifested in all spheres, persuades us especially. Exactly in this period the sacred monody acquired the perfect forms, hierarchic genre differentiation and maximum expansion in all Ukrainian ethnic territories. It became possible due to creation of music scoring recording and appropriate formation of Heirmologion's innovational liturgical collection, which comprised selected chorister repertoire in accurate reading. The authors creation has been developing since that time.

In further advancement of national music art we observe gradual differentiation: the sacred monody conserves medieval style standards while polyphonic genres develop in keeping up with West European influences. But in the later half of 20th there was an interest for ecclesiastical subjects which was manifested in a number of works. The compositions are distinguished in the diversity of genres which emphasize the sense of continuity with Ukrainian past and returning to origin, to selected genres of monody hymns, which melodies changes marginally in author's reading, but in addition to that use different variants of modern harmonic forms.

In our dissertation we paid special attention to those moments on the example of okthoecho's cycle of Theotokos-dogmats of Viktor Stepurko, Irmologions of Ivan Nebesnyi and Passion antiphons (The oratorio of «Passion of Lord our Jesus Christ, appealed to this theme») of Oleksandr Kozarenko. Kozarenko uses initial texts and melodics of original monody chants of fifteen passionate antiphons which belong to one of the oldest Ukrainian irmologions – Lviv irmologion of the end of the XVI century. It is exclusive feature of the score.

Interpretation of sacred monody genres by Viktor Stepurko, Ivan Nebesnyi and Oleksandr Kozarenko on the example of testifies to the deep understanding of essence of these works, and also by the expressive certificate of their actuality. Appealing to such difficult and deep sacred material, composers managed to underline its melodious riches and to underline the theological depths of poetic word.

It is achieved a perfect balance of modern means of expression and authentic intonations of sacred monody in the works of these composers. The means of melodic expression are found: the frequent changes of measures and tonality, which correspondingly changes rhythm and meter relation and coordinated with text, modal changeability, brilliant palette of instrumental paints, contrast of choral parties, etc. In this way the melodic potential of sacral hymns reveals

and theological depths of poetic word are underlined. We can make sure that such passage through the time opens new horizons in front of the future of Ukrainian music culture.

Key words: sacred monody, Heirmologion, chants, liturgical singing, dogmatiks, passion antiphons, Ukrainian composers.

Підписано до друку 05.09.2016.
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,16.
Наклад 100 прим. Зам. № 45.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115
тел.: (093) 464-3063