

КДВМУ ім. Р. Глієра, Н. Сікорська у КДШМ № 2 ім. М. Вериківського, Л. Бондар у Вінницькому музучилищі.

Інструментальне виконавське мистецтво досліджується з позиції барокової, класичної та романтичної традицій інтерпретації, суспільних запитів щодо інструментальної музики і форм її функціонування як цілісної взаємопов'язаної системи. В рамках теорії виконавства виявляються відмінні риси виконавських стилів різних епох, зокрема імпровізаційна складова та рівень інтерпретаторської свободи й ініціативи стилістик бароко, рококо, галант, класицизму, романтизму тощо.

Таким чином, сучасним інтерпретаторам при виконанні старовинної музики необхідно зіставити, порівняти, узагальнити як історичні виконавські системи, які сформували досвід її інтерпретації в автентичному варіанті, так і опертись на сучасні дослідження. Їм також варто взяти до уваги історичний шлях формування і розвитку музичного інструментарію та його обумовленість звуковими ідеалами відповідних епох, розглянути цей процес як складову комплексу філософсько-естетичних позицій та соціокультурних запитів, також взаємозв'язку виконавських принципів, форм концертування, конструктивних відмінностей інструментарію, виконавського репертуару, співвіднесення фіксованого нотного тексту та традицій його прочитання в контексті національних шкіл, особливостей засобів музичної виразності (темпу і ритму, динаміки, артикуляції, прикраси, звуковидобування). Кожен з подібних курсів передбачає необхідність опанування інструментального виконавства старовинної музики з урахуванням педагогічних принципів, репертуару, інтерпретаційних традицій, конструкції і різновидів інструменту, звуковидобування, інтонування, строю, акустичних умов виконання тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

REFERENCES

1. Harnoncourt, N. (2002), *Muzyka yak mova zvukiv* [Music as a Language of Sounds], Sumy, Sobor. (in Ukrainian).

УДК 783. 24

Наталія Юсипів

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ЕЛЕМЕНТІВ СТЕПЕННИХ АНТИФОНІВ УТРЕНІ

У статті досліджено особливості формотворчих елементів циклу степенних антифонів утрени з Любачівського Ирмологіону другої половини XVII ст. В процесі аналізу охарактеризовано структурні особливості піснеспівів, зокрема мелодичні формули, метроритмічні та ладові комбінації. Виявлено виразну спорідненість музичних елементів з вербальним текстом степенних антифонів, зокрема з літургійною функцією жанру.

Ключові слова: степенні антифони, піснеспів, глас, тропар, сакральна монодія.

Наталія Юсипів

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ СТЕПЕННЫХ АНТИФОНОВ УТРЕНИ

В статье исследованы особенности формообразующих элементов цикла степенных антифонов утрени с Любачевского Ирмологиона второй половины XVII в. В процессе анализа охарактеризованы структурные особенности песнопений, в частности мелодические

формулы, метроритмические и ладовые комбинации. Выявлено выразительное родство музыкальных элементов с вербальным текстом степенных антифонов, в частности с литургической функцией жанра.

Ключевые слова: степенные антифоны, песнопение, глас, тропарь, сакральное монодействие.

Natalia Yusyiv

FEATURES OF THE FORMATIVE ELEMENTS OF THE MATINS GRADUAL ANTIPHONS

The article studies the features of the formative elements of the gradual antiphons in the matins, and the features of their musical structure. The liturgical function of chants, as well as their connection with psalms on which they were created is studied. At the core of this genre there is the theme of repentance, as well as glorifying the Holy Spirit. The researchers suggest that the first two troparia of the antiphon and the troparion to the Holy Spirit are not an original unity. The unity of the first two troparia with the troparion to the Holy Spirit had to be before the gradual ones began to be used in the context of Sunday matins. This theologians' assumption reinforces our melodic analysis of the gradual antiphons, where melodies is a united factor between the initial troparia and the troparion to the Holy Spirit.

The genre of the gradual antiphons caused the great interest among the researchers. In particular, the Ukrainian researcher of the church music Miroslav Antonovich compared the genre of the antiphons from the Ukrainian Heirmologion with the Byzantine ones. He concluded that the chants are congenial. Most of the Ukrainian antiphons are more developed, built on the basis of the Byzantine church melodic tunes. So, with them we feel the impact of the Greek original that indicates the close interaction of the melodic and poetic levels.

A characteristic sign of the melodic structure of each antiphon is the highly expressed the intonation structure. That is, the melodies consist of the unity of short tunes, that is, the intonation formulas, which flexibly follow the text and reflect the content of its words. The melodic formulas are presented in various rhythmic combinations, forming the basis of musical development. The most common rhythm-melodic formula is the four-sound tune of eulogy in the range of thirds, created in the form of equal rhythmic values that hold the architectonics of the chants.

The Heirmologion chant is formed by both verbal and melody series, which are always supported by the metrics that aligns in time irregular syllabic verbal fragments of the text. Thus, the formative art means allow conveying the theological meaning of the gradual antiphons in the best way.

Key words: gradual antiphons, chants, tone, troparion, sacral chants.

Із відродженням Церкви в Україні та побудовою, оздобою храмів виникає потреба і музичного оформлення Служб. З'являється попит на якісну церковну музику. Корінням наша професійна церковна музика сягає Княжої доби, а саме монодійного співу, який зберігся в рукописних нотолінійних збірниках – Ірмолоях. І тільки оживляючи та аналізуючи цей духовно-музичний пласт, зможемо відчутти себе частиною цієї традиції.

Степенні антифони – малодосліджений жанр з боку аналізу музики.

Походження піснеспівів тісно пов'язане з візантійською культурою, і доказом цього є дослідження М. Антоновичем степенних антифонів та їхніх грецьких аналогів [1]. До цього жанру в своїх працях зверталась О. Цалай-Якименко [6]. Що ж до богословсько-історичного виникнення та розвитку степенних, то ця царина досліджена більше такими видатними істориками та богословами, як: М. Скабаланович [4], о. В. Рудейко [3], о. Родіон Головацький [2].

Мета статті – здійснити історичний екскурс жанру степенних антифонів, які є одними з найважливіших частин візантійської утрени. Розглянути питання історії їх походження. При музичному аналізі піснеспівів, виявити музично-структурні особливості піснеспівів.

Жанр степенних антифонів входить до структури воскресної та празничної утрени, і виконуються вони на закінченні її першої частини, яка передує читанню воскресного Євангелія.

Степенні створені на основі стихів із псалмів, які називаються “пісні степенів” (119–133) і під цією назвою об’єднуються в окремі 18 катизми псалтиря [2, с. 176]. У кожному гласі є три степенні антифони, за винятком 8 гласу, де їх чотири. Кожний з них складається з трьох тропарів. За давнім переданням, ці псалми співались під час входу в єрусалимський храм, тобто під час піднімання по сходах до храму, звідси й походить назва – степенні.

Авторство степенних антифонів приписується св. Йоану Дамаскіну, проте за стилем і складом вони відрізняються від інших, створених ним осмогласних піснеспівів. Так, відомий візантійський коментатор богословських та літургійних текстів Никифор Ксантопул вважає автором антифонів Теодора Студита [4, с. 240].

Літургійна структура степенних антифонів в ідеальному вигляді відповідає триантифонній структурі, відомій принаймні від VI ст. [3, с. 186]. Псалмодія на утрени у такому вигляді більш-менш відображена у візантійсько-слов’янській традиції у часі великого посту, коли на утрени зазвичай рецитують три катизми, поділені на три “слави”, антифони або статії. Кожен із перших семи гласів має структуру трьох антифонів, з яких у свою чергу кожен має по три приспиви-тропарі. Така структура не зберігається лише у восьмому гласі, в якому до трьох традиційних антифонів додано четвертий антифон. Тропарі кожного антифону об’єднуються довкола спільної теми покаяння, натомість в останніх тропарях кожного антифону прославляється Святий Дух.

Дослідники припускають, що перші два тропарі антифону та тропар Святиму Духові не є початковою єдністю. Подаємо тут як приклад текст антифону першого гласу:

Антифон перший

У скорботі моїй вислухай, Господи, печалі мої, до Тебе взиваю.

Пустинники, що поза суетним світом перебувають,
до Бога прагнуть безперестанно.

Слава, і нині: Святиму Духові честь і слава, як Отцеві,
а разом і Синові належить, тому прославмо Трійцю Єдиносущну.

Поєднання двох перших тропарів з тропарем Святиму Духові мало відбутися перш, аніж степенні почали використовуватися в контексті недільної утрени.

Напів антифонів складніший, ніж тропарного чи сідального. В ньому звучить радість перемоги над пристрастями. Особливої краси їм надає повторення кожного стиха двома крилосами без припівів, за винятком останнього стиха (на честь Святого Духа), який, як заключний, має припів *Слава і нині*, завдяки якому прославляється Св. Трійця [3].

Жанр степенних антифонів був улюбленим у візантійських богослужіннях. Згаданий вже Никифор Ксантопул навіть написав обширні коментарі до степенних антифонів. У слов’янській традиції були популярними ліствиці, складені на основі цих текстів, одну з яких наводить у своєму дослідженні до візантійського октоїха архієпископ Модест Стрельбицький [5, с. 90]. Також про особливу значимість степенних свідчить їх фіксація в осмогласному розділі нотолінійних Ірмолях [7, с. 563].

Цей жанр цікавив також і дослідників сакральної монодії. Так, Мирослав Антонович на прикладі українських степенних досліджував рівень їх споріднення з візантійською практикою [1, с. 25]. Порівняльне дослідження українських і візантійських антифонів здійснене головним чином на основі львівського друкованого ірмолюю 1904 року та транскрипцій Генрі Тільярда. Антонович приходить до висновку, що українські мелодії антифонів є більш, ніж звичайними варіантами візантійських зразків. У більшості випадків – це більш розвинуті піснеспіви, побудовані на мелодичній основі давніх візантійських церковних мелодій.

В українську літургійну практику степенні антифони потрапили вже у цілісному вигляді, як цикл трьох антифонів кожного гласу із заключним тропарем на прославу Святого Духа. У цьому нас переконує мелодика піснеспівів, яка виявляє структуру завершеної цілісної побудови.

На прикладі степенних антифонів з Любачівського ірмологіона 1674 року, що зберігається у Львівському історичному музеї під шифром Рук. 103 (№ 192 за Каталогом

Ю. Ясіновського), виявляємо певні закономірності, які сприяють творенню логічно довершеної форми циклу.

Головною ознакою мелодичної структури будови кожного з антифонів є яскраво виражена поспівкова структура. Мелодична поспівка дорівнює текстовому рядку, виступаючи у значенні музичної фрази і складається з комбінаторного поєднання коротких мотивів – інтонаційних мікроформул мелодики, які гнучко слідують за текстом і відображають зміст його окремих слів. Це можуть бути:

- 1) висхідні та низхідні плавні оспівування в межах секунди або терції;
- 2) оспівування з використанням стрибка на терцію;
- 3) поступовий рух ступенями звукоряду в межах тетрахорду;
- 4) речитація на одному звуці та ін.

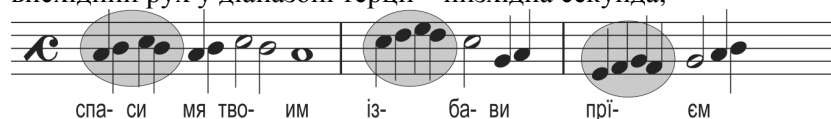
Мелодичні формули представлені у різних ритмічних комбінаціях:

- 1) із застосуванням рівних вартостей (найчастіше чверток);
- 2) із застосуванням нерівних вартостей (половинки і чвертки у різноманітних поєднаннях);
- 3) із застосуванням несиметричних вартостей (половинка з крапкою – чвертка, чвертка з крапкою – вісімка) та ін.

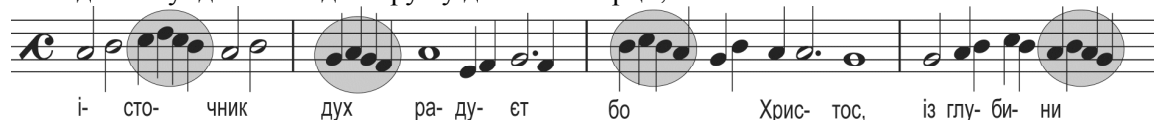
На межі зміни мотивів або поспівок зрідка трапляються повторення одного звуку або стрибки на кварту чи квінту.

Найпоширенішою ритмомелодичною формулою є чотиризвуковий мотив оспівування в діапазоні терції, викладений рівними ритмічними вартостями і представлений у чотирьох комбінаціях:

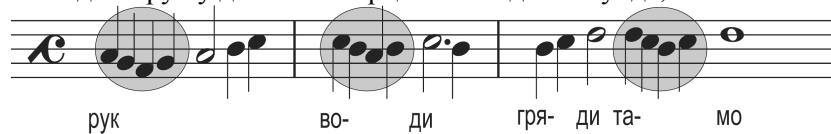
- 1) висхідний рух у діапазоні терції – низхідна секунда;



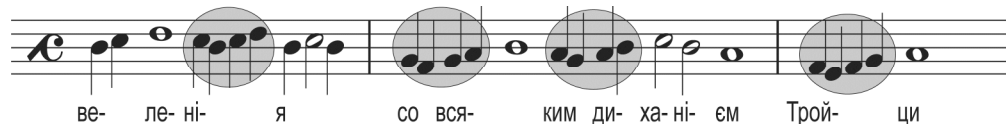
- 2) висхідна секунда – низхідний рух у діапазоні терції;



- 3) низхідний рух у діапазоні терції – висхідна секунда;



- 4) низхідна секунда – висхідний рух у діапазоні терції.



Дві останні ритмомелодичні побудови є дзеркальною інверсією двох перших. Аналогічні принципи роботи з інтонаційним матеріалом притаманні іншим мотивним утворенням і це свідчить про особливий принцип укладання літургійних піснеспівів, які будувалися завдяки комбінаториці повторних або варіантних мелодичних інтонацій. Внутрішня будова поспівок укладена з різноманітних комбінацій і послідовностей, з обов'язковим дотриманням принципу зіставлення висхідного і низхідного мелодичного руху, що утворює

гнучкі і пластичні лінії – це можна помітити навіть у графіці нотного тексту на другому тропареві третього антифону третього гласу.

О крест тра-пе-зи Тво- є- я воз-ве-се-ли- ся зря,
сво- іх па- сти-рей на-чал- ни-че із ча- ді- я но-ся- ще ва- і- я бла- го- ді- я- ні- я.

Відома дослідниця української церковної монодії Олександра Цалай-Якименко у своїх працях пише, що в піснеспівах діє метрика специфічного типу – часомірна, яка відрізняється від акцентної. Метр, який являє собою великі ритмічні групи – “порції часу”, що обгортають стопи – синтаксичні цілості. І мистецький ефект дії часомірних метрів-стоп зумовлений властивим людині естетичним сприйняттям відношень часових порцій [6, с. 70].

Тож важливу функцію в організації мелодики степенних відіграє метрика, яка виструнчує структурну композицію антифонів. Зокрема, спостерігаємо відповідне вирівнювання метрики, яке досягається завдяки мелодиці, яка, буквально доспіваючи, укладає тридольну метричну сітку. Таким чином, нерегулярна силабічна будова поетичного тексту набуває досконалої форми. Так музична метрика вирівнює структуру на рівні цілого антифону, що є важливим формотворчим засобом циклу.

тропар 1
Во- не-гда скор-бі- ти ми у-сли- ши мо-я бо- лез- ни
Го- спо- ди кте- бі зо- ву.

Відомо, що в монодійній музиці важливу роль відіграє слово, а мелодика надає йому досконалої виразової форми музичними засобами. Це добре видно на прикладі степенних антифонів, де присутня яскрава єдність мелодики і руху. Отже, мелодичні лінії тропарів мають дещо подібні мелодії, які змінюються залежно до тексту.

антифон 2
тропар 2
да не огн ме-не о- па- лит гри- хов- ни.

антифон 2
Слава і нині
воз- вра- ща- ю- щі- ся на пер- во- є рав- но- мощ- но

антифон 3
Слава і нині
є- ди- ни- ца бо- гь єст Трой- ца є- сте- ствомь

Ще одним важливим формотворчим елементом є каденції.

Цикл степенних антифонів першого гласу використовує два типи каденцій. Перша є дуже виразною, оскільки побудована на основі низхідного квінтового ходу, що опускається до найнижчого мелодичного звуку у всьому циклі. Ця каденція зустрічається тричі у 1 антифоні, тричі у 2 антифоні (один раз у вищій теситурі) і один раз у 3-му антифоні:

<p>антифон 1 тропар 1</p> <p>Го- спо- ди кте- бі зо- ву.</p>	<p>антифон 2 тропар 1</p> <p>Бо- же да по- ю ти.</p>
<p>антифон 1 тропар 2</p> <p>от мі- ра су- єт- на го кро- мі.</p>	<p>антифон 2 тропар 2</p> <p>ме- не о- па- лит грі- хов- ни.</p>
<p>антифон 1 Слава і нині</p> <p>Трой- ци с- ди- но- дер- жа- вен.</p>	<p>антифон 2 Слава і нині</p> <p>бо єст от- цу і сло- ву.</p>
<p>антифон 3 тропар 1</p> <p>ра- ду- єт ми ся сердце.</p>	

Натомість другий тип каденції зустрічається значно рідше, але завершує весь цикл. Цей тип каденції вже зустрічається в антифонах, але в серединних побудовах. І лише в третьому антифоні в другому тропареві та в Слава і нині набуває виразної функції фінальної каденції.

<p>антифон 3 тропар 2</p> <p>Пре- сто- лом по- ста- влен- ном ся- дут- ся</p>
<p>вся- ка пле- ме- на зем- на- я і я- зи- ци.</p>
<p>антифон 3 Слава і нині</p> <p>я- ко- же от- цу до- сто- ін; і си- но- ви же при- но- си- ти;</p>
<p>є- ди- ни- ца богъ єст Трой- ца є- сте- ствовать а не- ли- ци.</p>

Таким чином, степенні антифони демонструють цілісність циклу, в якому мелодиці відводиться важлива формотворча роль, що узгоджується з поетичним змістом піснеспівів. Побудові мелодики властива плинність висхідних і низхідних ходів, плавне коливання мелодичного руху, рівномірна ритмічна пульсація. Так, різними мелодичними засобами досягається виразна мистецька форма, що якнайкраще сприяє донесенню богословського змісту степенних антифонів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української церкви / Мирослав Антонович // *Musica sacra*. – Львів, 1997. – С. 21–38.
2. Головацький Р. Пояснення богослужень / о. Родіон Головацький // *Місіонер*. – Львів, 1998. – 297 с.
3. Рудейко В. Степенні антифони у контексті недільної утрени / о. Василь Рудейко // *Наукові записки. Серія : Історичне релігієзнавство*. – Острогож, 2010. – Вип. III. – С. 185–192.

4. Скабалланович М. Толковый Типикон / М. Скабалланович // Издание монастыря. – Москва, 2004. – 814 с.
5. Стрельбицкий М. О церковном октоихе / Модест Стрельбицкий. – К., 1865. – 111 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – Київ–Львів–Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.
7. Ясіновський Ю. Я. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясіновський // Місіонер. – Львів, 1996. – 623 с.

REFERENCES

1. Antonovich, M. (1997), Byzantine elements in antiphones in Ukrainian church, *Musica sacra* [Musica sacra], Lviv, pp. 21–38. (in Ukrainian).
2. Holovatskiy, R. (1998), Explanation of worship, *Misioner* [Misioner], Lviv. (in Ukrainian).
3. Rudeyko, V. (2010), Degrees antiphons in the context of Sunday morning, *Naukovi zapysky. Serija : Istorychne religijeznavstvo* [Scientific Notes. Series: Historical religion], Ostrog, vol. III, pp. 185–192. (in Ukrainian).
4. Skaballanovych, M. (2004), Typicon of explanatory, *Izdanie monastyrja* [Edition monastery], Moscow. (in Russia).
5. Strelbytskiy, M. (1865), *O tserkovnom oktoykhe* [Church oktoykhe], Kyiv. (in Russian).
6. Tsalay-Yakymenko, A. (2002), *Kyyivs'ka shkola muzyky XVII stolittya* [Kyiv School of Music in XVII-th century], NTSH, Kyiv–Lviv–Poltava. (in Ukrainian).
7. Yasinovs'kiy, Y. (1996), Ukrainian and Belarusian notoliniyni Irmoloyi 16–18 centuries: Catalogue and kodykolohic-paleographic study, *Misioner* [Misioner], Lviv. (in Ukrainian).

УДК 78.03.071.1:929 (477.44)

Нінель Сізова

РОЗВИТОК ХОРОВИХ ЗАСАД МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ТА РОДИОНА СКАЛЕЦЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ТКАЧЕНКА

У статті досліджено хорову творчість вінницького композитора другої половини ХХ століття Василя Ткаченка (1930 – 2009). Розглянуто особливості творчого методу, загальні тенденції хорової творчості, враховуючи досягнення композиторів попередників – М. Леонтовича та Р. Скалецького. Охарактеризовано основні напрямки та жанрові особливості доробку композитора протягом всього творчого шляху.

Ключові слова: Василь Ткаченко, хорова творчість, композитор, кантата, дума.

Нінель Сізова

РАЗВИТИЕ ХОРОВЫХ ОСНОВ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА И РОДИОНА СКАЛЕЦКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ТКАЧЕНКО

В статье исследовано хоровое творчество винницкого композитора второй половины ХХ века Василия Ткаченко (1930 – 2009). Рассмотрено особенности творческого метода, общие тенденции хорового творчества, учитывая достижения композиторов предшественников – Н. Леонтовича и Р. Скалецкого. Охарактеризовано основные направления и жанровые особенности наследия композитора на протяжении всего творческого пути.

Ключевые слова: Василий Ткаченко, хоровое творчество, композитор, кантата, дума.