

УДК 783

ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ (на прикладі величання «Архангельський глас»)

Марія Качмар

У статті розглянуто музично-структурну організацію величання «Архангельський глас». Хоча цей піснеспів не належить до певного гласу, у ньому поєднано мелодичні поспівки першого, п'ятого та шостого гласів. Міграція поспівок з гласу до гласу є характерною для напівів церковної монодії. Узятю до уваги аналітичні спостереження П. Маценка, який використовував джерела XVII–XIX ст. У статті залучено нові джерела, а також висвітлено ладові, метро-ритмічні характеристики піснеспіву. Окрім зразків церковної монодії розглянуто багатоголосні обробки, а саме киево-печерський розспів і твір Д. Бортнянського.

Ключові слова: церковна монодія, величання «Архангельський глас», мелодична формула, структурна організація.

В статье рассматривается музыкально-структурная организация величания «Архангельский глас». Хотя это песнопение не относится к определенному гласу, в нем сочетаются мелодические попевок первого, пятого и шестого гласов. Миграция попевок из гласа в глас характерна для напевов церковной монодии. Приняты во внимание аналитические наблюдения П. Матценко, использовавшего источники XVII–XIX вв. В статье представлены новые источники, а также освещены ладовые, метро-ритмические характеристики песнопения. Кроме образцов церковной монодии рассматриваются многоголосные обработки, а именно киево-печерский распев и произведение Д. Бортнянского.

Ключевые слова: церковная монодия, величание «Архангельский глас», мелодическая формула, музыкальная структура.

The article focuses on the musical and structural organization of the song of praise *Archangelsky gлас*. Although this chant does not belong to any particular tone, it combines melodies of the first, fifth and sixth tones. The migration of melodies from tone to tone is characteristic of the chants of the church monody. The article takes into account the analytical observations of P. Matsenko who used the sources from the XVIIth–XIXth centuries, analyses new sources and highlights modal and metro-rhythmic characteristics of the chant. In addition to the samples of church monody, the analysis also covers polyphonic variations, namely kyyevo-pecherskyu chant and the work of D. Bortnyansky.

Keywords: church monody, *Archangelsky gлас*, melodic formula, music structure.

Розвиток музично-теоретичної думки про церковну монодію пройшов тривалий шлях від окремих питань – переліку невм, графічних позначень, упорядкування мелодичних формул – до їх аналітичного осмислення й пошуку нових форм інтерпретації (транскрипції, транскрипції). Такий напрям поглиблює розуміння піснеспівів церковної монодії, зокрема щодо музичної сутності композиційних побудов.

Давні й сучасні теоретичні засади церковної монодії ґрунтуються на системі осмогласся, комбінаціях мелодичних формул, характерних як для кожного гласу, так і мігруючих поспівок. Можливість комбінування цих мелозворотів творить інтонаційну розмаїтість і цілісну архітектоніку напіву. У залежності від стилю розспівування тексту узгоджують музичний і текстовий компоненти. Довший час у музичній медієвістиці увагу було прикуто саме до текстового

компоненту, оскільки музичний уважався підпорядкованим йому. Це, зі свого боку, стримувало вивчення сакральних піснеспівів як музичного феномену. Починаючи з кінця XIX ст., багато дослідників зверталися до осмислення музичного компоненту, зокрема І. Вознесенський, С. Скребков, М. Антонович, О. Цалай-Якименко, Н. Серьогіна, Ю. Ясіновський, О. Шевчук, Н. Сиротинська, О. Путятницька та ін. Канони компонування тексту й напіву могли бути спільними або творитися паралельно, а то й незалежно. Ще одним вектором у давньому мистецтві виступали риторичні закони, що формували спосіб людського мислення. Це виявлялося в розгортанні богослужбового дійства й місця в ньому музичного компоненту, а також у суміжних мистецтвах – архітектурі, поезії.

У мелодіях напівів виразно помітно чергування тотожних і варіантних компонентів,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що проявляється «на рівні масштабно-тематичних структур: мотивів, фраз, речень» [7, с. 135]. Про це писав також П. Маценко: «є ще у побудові співів і т. зв. закон тематизму» [3, с. 106]. Проте існують твердження, що в давній музиці «ще не доводиться говорити про музичну тему як основу формотворення, концентрацію музичної думки» [7, с. 137]. Разом з тим можна спостерігати певні елементи тематизму: мелодичні форми, інтонаційні поспівки.

П. Маценко, аналізуючи величання «Архангельський глас», визначає музичну форму з рисами тричастинності АВА [3, с. 102], використовуючи принцип подібності мелодичного матеріалу для виокремлення частини. Розглянемо детальніше цей піснеспів:

*Архангельский глас вопієм Ти, Чистая:
Радуйся, Благодатная (Обрадованная),
Господь з Тобою!*

Величання «Архангельський глас» складається з двох побудов, перша з яких – «Архангельський глас вопієм Ти, Чистая» – можливо і є прототипом величання, а другу – «Радуйся, благодатна, Господь з Тобою» – взято з Євангелія (Лк. 1, 28). Ці прославні слова вживаються також у молитві «Богородице Діво», стихирі на Благовіщення «Послан бисть со небес» (наславник у циклі стихир на «Господи воззвах»). Принцип використання певної фрази в різних текстах характерний і для мелодій піснеспівів, де основою є мелодична формула, яка оспівується по-різному: то як модель для створення нового тексту, то пристосовуючись (через прийоми розширення чи звуження мелодичної лінії) відповідно до змін у текстовому рядку [8, с. 30]. П. Маценко розглядає 11 варіантів цього напіву за різними джерелами XVII–XIX ст. і визначає структуру піснеспіву як тричастинну АВА з п'ятьма мелозворотами:

1. Архангельский глас
вопієм Ти, Чистая:
2. Радуйся,
Обрадованная,
3. Господь з Тобою!

На думку П. Маценка, цей піснеспів міг виникнути зі звуків-сигналів «оборонних пунктів», оскільки в його основі є опорні тони, які утворюють низхідну квартову інтона-

цію *d–g*, що походить з вигуків у народних піснях. Згодом ця інтонація розвинулася до *c–d–g*. Вона характерна і для ірмосів 1-го гласу, зокрема першої пісні воскресного канону «Твоя побідительная десница» [6]. Ритмічно урізноманітнюючись, ця інтонація входить і в інший мелодичний контекст, утворюючи поспівку «паук». Трапляються й інші поспівки: *кулизма середня, долинка менша, ромца* та ін.

Це величання, розміщене в Ірмологіоні серед інших величань, не належить до осмигласних напівів (як, наприклад, «Бог Господь»), однак, на думку дослідників О. Мезенеця, В. Металлова, І. Вознесенського, Е. Кошмідера, містить мелозвороти з 1-го й 5-го гласів. Трапляється й мелозворот, який входить до стихир 6 гласу:



Незважаючи на різні варіанти мелодій, загальна структура піснеспіву в основному зберігається.

Розглянемо цей піснеспів у інших джерелах, відсутніх у праці П. Маценка: Львівському ірмологіоні кінця XVI ст., Любачівському (1674) [Історичний музей, м. Львів, рук. 103, арк. 292] і Львівських першодруках 1700 та 1709 років. За нашими спостереженнями, форма піснеспіву близька до двочастинної з чотирма стишками:

Ар-хан-гель-ский глас во-пи-ємо Ти Чис-та-я
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-я Го-сподь з То-бо-ю.

Розглянемо приклад із Львівського ірмологіону кінця XVI ст. Тут помітне римування, сформоване музичними засобами – повтореними й каденційними зворотами. Повторення мелодії відбувається симетрично в 1-му й 3-му рядках, створюючи музичне римування між частинами на словах *Архангельський* і *Обрадованная*, що подібне до віршової структури *ab(b)a*. Є також римування в середині другої частини на словах *Радуйся* і *Господь*, що творить структуру *aba*. Між частинами трапляється риторич-

* Зразок з рукопису кінця XVI ст. [9, S. 91].

МАРІЯ КАЧМАР. ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕЛИЧАННЯ «АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС»)

ний прийом *анадіпозіс* – початок наступного рядка впливає з інтонації попереднього, зберігаючи в основі згаданий квартовий низхідний рух на словах *Чистая, Радуйся*. В ірмосах теж бачимо подібне. Пощаблевий квартовий хід звучить і на початку першої частини на складах *Архангель-ський*. Повторність мелодії, риторичне поєднання рядків дозволяє останній рядок не виокремлювати, а вважати його доповненням на словах *с Тобою*, оскільки друга частина не є настільки контрастною *В*, а варіантно повторює першу. Таким чином, утворюється структура AA_7 :

1. Архангельський глас вопієм Ти, Чистая:
2. Радуйся, Обрадованная, Господь з Тобою!

У першій частині мелодія складається з двох побудов – низхідної і висхідної *ab*, а третя підсумовує попередні дві у дзеркальному відображенні. Також завершення першого рядка на слові *глас* звучить у наступному *вопіємо*, що в музиці відтворює згаданий анадіпозіс. У другій частині будова подібна до першої. Характер мелодичної лінії плавний, немає широких стрибків (усі в межах терції). Оспівування мінорної терції *с–а* вниз і мажорної терції *с–е* вгору із зупинкою на тоні *d* створює ладову перемінність. У кінці піснеспіву діапазон розширюється, завершуючись нижнім тоном *g* і утворюючи мажорний нахил. Це можна сприймати як відповідь на попередні коливання між каденційними звуками: мінорним *a* і мажорним *d*. Ритмічна організація піснеспіву врівноважена, переважно наповнена цілими та половинними. Характерною є також часова розміреність кожного рядка: 10+11+13+9 долей (про метроритмічну систему як високу організацію піснеспівів пише О. Цалай-Якименко [5, с. 197–198]). Цей гимнічний настрій поживляє пунктирний ритм, який трапляється двічі. У першому рядку чергуються тривалості від довгих до четвертих, другий рядок – безперервний рух половинними, у третьому – повторення першого, четвертий – завершальний рух половинними й цілими.

Порівнюючи чотири варіанти напівів (див. додатки № 1–4), можна знайти мелодичну подібність між ірмологіонами з руко-

пису кінця XVI ст. і виданням 1700 року та паралельно рукописом 1674 року й виданням 1709 року. Це виявляється в оспівуванні каденційних тонів, синкопах на словах *Ти, с Тобою*, а також характерній квартовій інтонації на початку, яку в рукописі кінця XVI ст. збережено, а в рукописі 1674 року – звужено в терцію, хоча до кінця піснеспіву кварта все ж проявляється. У рукописах тривалості записано вдвічі коротше. Мелодична лінія й структура в друкованих виданнях в основному зберігаються, відрізняються лише розспівні фрагменти.

Величання «Архангельський глас» відоме й у багатоголосних опрацюваннях: киево-печерському напіві [2, с. 267], творах Д. Бортнянського [1], В. Степурка [4, с. 2–5]. Інтерпретація церковної монодії в багатоголосній музиці на сьогодні є одним з актуальних завдань, адже це «продовжує» життя піснеспіву в новому виді. Важливо прослідкувати збереження мелодичної структури в поєднанні різних голосів. Розглянемо гармонізацію киево-печерського розспіву та триголосної обробки Д. Бортнянського.

У киево-печерському напіві (див. додаток № 5) основна мелодія – у другого тенора, перший дублює її на терцію вище; альт виконує роль гармонічного заповнення фактури; бас є гармонічною основою. Хоча мелодія й відрізняється від ірмологійних напівів, двочастинна структура виразно виявляється в гармонічному плані: *Соль-мажор* (I) – *ля-мінор* (II) – *мі-мінор* (паралель) у першій частині; *Соль-мажор* (I) – *ля-мінор* (II) – *Ре-мажор* (V) – у другій. Варіантне повторення мелодії та гармонізація в другій частині підсилюють контраст до першої, тому в цьому випадку структуру можна окреслити як *AB*.

Д. Бортнянський (див. додаток № 6) зберігає модель ведення двох верхніх голосів паралельно в терцію, а також гармонічної основи басу: *Фа-мажор* (I) – *соль-мінор* (II) – *ре-мінор* (паралель) у першій частині; *Фа-мажор* (I) – *соль-мінор* (II) – *До-мажор* (V) – у другій. Знову ж друга частина контрастує і ладово, і ритмічно, і мелодично. У порівнянні з ірмологійними напівами зберігається мерехтіння мажору-мінору,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що переходить у відповідне гармонічне забарвлення й завершується домінантою. У двох гармонізаціях втрачено характерну квартову інтонацію, також не збережено мелодичне римування, за винятком *анадіпозису* на слові *Радуйся*.

Аналіз ладово-ритмічних і композиційних засобів побудови величання «Архангельський глас» свідчить про збереження поспівок, мелозворотів одного чи кількох гласів у одному піснеспіві. Ладово-мело-

дична основа залишається незмінною, що властиве й багатоголосим обробкам; метроритмічна організація побудована на рівній пропорції частин, співрозмірності тривалостей, що, вочевидь, зберегло гімнічний характер піснеспіву впродовж століть. У цьому сенсі можна говорити про певну музично-структурну організацію, що виявлялася не лише в переспівуванні й комбінації мелодичних формул і зворотів, але й виконувала формотворчу функцію.

Додатки

1. Рукопис кінця XVI ст. [9, S. 91]:

Ар-хан-гель- скій глас бо-пі-ємо Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь є То-бо-ю.

2. Рукопис 1674 року [Історичний музей, м. Львів, рук. 103, арк. 292]:

Ар-хан-гель- скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Господь є То-бо-ю.

3. Друковане видання 1700 року [9, S. 204]:

Ар-хан-гель- скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь є То-бо-ю.

МАРІЯ КАЧМАР. ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕЛИЧАННЯ «АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС»)

4. Друковане видання 1709 року [9, S. 21-Um.]:



Ар-хан-гель-скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,



ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Го-сподь с То-бо-ю.

5. Київський розспів:

Ар - хан - гель - ский глас во - ши - ем Ти, чис - та - я:
ра - дуй - ся, благодат - на - я, Го - сподь с То - бо - ю.

6. Д. Бортнянський:

Ар - хан - гель - ский глас во - ши - ем Ти, Чис - та - я:
ра - дуй - ся, Бла - го - дат - на - я, Го - сподь, Го - сподь с То - бо - ю.

Джерела та література

1. *Бортнянський Д.* Архангельський глас [Електронний ресурс] / Д. Бортнянський. – Режим доступу : <http://ikliros.com/content/arkhangelskii-glas-d-bortnyanskogo>.

2. *Всенощное бдение* / сост., ред. Дм. Болгарский. – К. : Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2008. – 441 с.

3. *Маценко П.* Нариси до історії української церковної музики / Павло Маценко. – Роблін ; Вінніпег : М. Т. Б., 1968. – 151 с.

4. *Степурко В.* Київські розспіви: 1. Услыши мя, Господи. 2. Архангельський глас. 3. Адам від землі /

Віктор Степурко. – К. : Камерний хор «Київ», 1998. – 6 с.

5. *Цалай-Якименко О.* Київська нотація як релігійна система / Олександра Цалай-Якименко // Українське музикознавство. – 1974. – Вип. 9. – С. 197–198.

6. *Ясіновський Ю.* Воскресні ірмоси вісьмох гласів з Львівського ірмологіону кінця XVI століття [Ноти] / Юрій Ясіновський. – Л. : Вид-во УКУ, 2013. – 44 с. – (Антологія української церковної монодії ; Вип. 9).

7. *Ясіновський Ю.* Питання становлення музичного професіоналізму на Україні / Юрій Ясіновський //

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Українське музикознавство. – 1975. – Вип. 10. – С. 128–137.

8. *Antonowycz M.* The Chants from Ukrainian Heirmologia / Myrosław Antonowycz. – Bilthoven : A. B. Greyhton, 1974. – 205 p.

9. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet

von J. Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert C. Lutzka ; (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe B: Editionen, Band 24) ; Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / ред. і вступна стаття Ю. Ясіновського, транскрипція і коментарі К. Луцкої. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2008. – 509 S.

SUMMARY

The article focuses on the musical and structural organization of the song of praise *Archangelskyy glas*. Although this chant does not belong to any particular tone, it combines melodies of the first, fifth and sixth tones. The migration of melodies from tone to tone is characteristic of the chants of the church monody. It can be noticed that the alternation of similar and variant motifs and phrases is used in the melody of the chants. The combination of melodic formulas creates a tonal variety and a coherent architectonics of the melody. The chant has a falling fourth intonation d-g. Its rhythmic organization is balanced and consists mostly of whole and half notes. The article takes into account the analytical observation of P. Matsenko who used the sources from the XVIIth–XIXth centuries, analyses new sources and highlights modal and metro-rhythmic characteristics of the chant. In the chant the evident musical rhyme can be traced, which is created by means of repetitive and cadence phrases. A detailed analysis of the melody and the text shows that a musical form of the chant has a two-part structure. The parts of the chant are connected by means of a rhetorical technique called anadiplosis, when the beginning of the next line follows from the intonation of the preceding one. The melodic line and the structure of *Archangelskyy glas* in the XVIth century manuscripts and printed versions of the XVIIIth century are preserved, the only differences appear in melodious fragments and note values, which are two times shorter in later manuscripts. In addition to the samples of church monody, the analysis also covers polyphonic variations, namely *kyvevo-pecherskyy* chant and the work of D. Bortnyansky. The interpretation of church monody in polyphonic music is a very significant issue nowadays as it allows to prolong the existence of the chant. In comparison to *Irmoloi* melodies, the chant retains major-minor key alternations and ends with a dominant chord. In two harmonizations there were lost a characteristic fourth intonation and melodic rhyming. The composite structure of the song of praise *Archangelskyy glas* is preserved as a structural model of a music form with the combinations of melodic formulas and phrases.

Keywords: church monody, *Archangelsky glas*, melodic formula, music structure.