

Summary

The general information about to the double bass works of the modern Ukrainian composers is given and the Concerto for a double bass with the chamber (string) orchestra of Hennadij Lyashenko is analyzed in this publication. The most stylish lines of Concerto G. Lyashenko as a famous work in the Ukrainian double bass repertoire are outlined.

Key words: double bass art, repertoire, concert, Ukrainian music, work.

УДК 78(477)

І.В. Рєзуніч

„КАНОН св. АНДРІЯ КРИТСЬКОГО” Д.БОРТНЯНСЬКОГО¹: ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ ТА СТРУКТУРИ

Здобуття Україною незалежності стало початком духовного відродження українського суспільства, а відтак – спалаху нової хвилі зацікавлення скарбами національної духовної спадщини. Провідні українські хорові колективи – „Київ” (кер. М.Гобдич), „Хрещатик” (кер. П.Струць), „Кредо” (Б.Пліш) та багато ін. „підняли з архівів” незчисленні багатства „золотого фонду” української духовної класики – твори М.Березовського, А.Ведея, Д.Бортнянського, винісши на суд українського і зарубіжного слухача максимум можливого. Одночасно українська духовна музика, в т.ч. XVIII ст., стала предметом особливої уваги музикознавців. До роботи в цій сфері, яку до того вели лише такі відомі українські вчені, як Н.Герасимова-Персидська й Ю.Ясіновський, долучилися нові покоління українських музикознавців.

Канон св. Андрія Критського вивчався теологами: Архиеписком Філаретом [1], Ігнатією-монахинею [4], А.Голубцовим [3]. Творчість Д.Бортнянського досліджувалася у працях В.Іванова [5], М.Рицаревої [10], Л.Корній [7], О.Шреєр-Ткаченко [2], Л.Кияновської [6], Ю.Ясіновського [12]. Але Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського не був предметом спеціальної уваги цих дослідників, тим більше з точки зору поєднання теологічних і мистецтвознавчих зацікавлень. Тож метою статті є дослідити поетичні і структурні особливості Канону св. Андрія Критського та їх інтерпретацію у творі Дмитра Бортнянського, а також:

- 1) дати визначення Канону св.Андрія Критського як жанру Православного Богослужіння, окреслити його образно-поетичні, структурні складові та закономірності;
- 2) здійснити образно-поетичний і структурно-інтонаційний аналіз цього твору з урахуванням взаємодії його вербального та музичного пластів;
- 3) виявивши стилістичні риси твору, його музично-інтонаційну генезу, помістити Канон св. Андрія Критського Д.Бортнянського у належний історично-стилістичний контекст.

Канон (грецьк. „правило”) – відомий з середини VII ст. жанр церковної гімнографії: складний багатострофний твір, присвячений прославленню певного свята або святого. Входить до складу богослужінь утрени, вечірні, повечір’я і деяких інших. Канон ділиться на пісні, кожна з яких складається з ірмоса і 4-6 тропарів (у Великому Каноні св. Андрія Критського їх налічується до 30). Основою усіх пісень є біблійні піснеспіви, які в давні часи читалися перед піснями канону, а сьогодні читаються тільки на богослужіннях утрени Великого посту. Число пісень канону може бути різним – 3, 4, 8 і 9. Три- і чотиріпісенні канони використовуються в богослужіннях Великого посту і П’ятидесятниці. Дев’ятипісенний всього один – Великий канон св. Андрія Критського. Восьмипісенні – це дев’ятипісенні канони, в яких пропущена друга пісня [3; 720].

Ірмос (грецьк. „зв’язок”) – перша строфа пісні канону. У візантійських канонах він служив мелодичним зразком для наступних тропарів пісні. Ірмос є своєрідною зв’язуючою ланкою між змістом біблійної пісні та основною темою канону, вираженою в тропарях [3; 715].

У візантійських і сучасних грецьких канонах ірмос і тропарі метрично споріднені, тому увесь канон, як правило, співається; у слов'янських перекладах єдність метрики порушена, тому ірмос співається, а тропарі читаються.

Кондак – жанр церковної візантійської гімнографії. Основоположником його є Роман Сладкопєвец (I пол. VI ст.), неперевершений творець більшості кондаків. Стародавні кондаки – багатострофні (20-30 строф). Строфи об'єднувались єдиним рефреном і єдиною метричною будовою. Перша строфа виконувала роль вступу, остання – узагальнення повчального характеру. Строфи читав канонарх, рефрен співав народ. Із VIII ст. кондак, як жанр, був витіснений каноном. Кількість строф кондака зменшилася. В сучасному богослужінні збереглися дві строфи, які називаються кондаком та ікосом, котрі читаються або співаються після шостої пісні канону.

Святий Андрій – відомий проповідник, церковний письменник і поет. Народився в Дамаску в сім'ї християн, до 7 років був німим. Після Таїнства св. Причастя він отримав дар і почав говорити. З того часу він вивчав Священне Писання і Богословські науки. Святий Андрій був дуже розумним та стриманим. Як людина обдарована і відома, призначений секретарем Патріархії – нотарієм. У 680 році його включено до числа представників Святого Граду, де він протистояв єретичним вченням, спираючись на глибокі знання православних догматів. Невдовзі його відкликано з Єрусалиму до Константинополя, там він став архидияконом у храмі Святої Софії, Премудрості Божої. В часи правління імператора Юстиніана II (685-695 рр.) св. Андрій був рукопокладений на архієпископа міста Гортини на острові Крит [9; 195].

Святий Андрій писав церковні гімни, стихири. Він став засновником нової літургічної форми – канону. Із написаних ним канонів найбільше відомий Великий покаєнний канон, який має в своїх 9 піснях 25 тропарів і виконується у Великий піст. У перший тиждень Посту – на повечір'ї в понеділок, вівторок, середу та четвер він виконується частинами (т. зв. „мефімони”) і повністю – в четвер на утрені п'ятого тижня.

Канон св. Андрія Критського великим іменується не тільки через незвичайно велику кількість віршів, але за внутрішнім достоїнством, висотою думок і силою їхнього вираження. У ньому споглядаємо події, описані у Священному Писанні Старого й Нового Завіту, в особливому духовному світлі. У тропарях канону змальовані персонажі священної історії. Розум людини, що слухає цей канон, бачить у ньому високі духовні істини, здійснені в житті старозавітних патріархів, суддів, царів і пророків, повчається євангельськими притчами, а серце, що жадає спасіння, то дивується глибокою скорботою про гріхи, то захоплюється надією грішника на милосердя Господнє [1; 118-119].

Увесь Старий Завіт постає перед нами в тропарях канону як школа покаєння. Показуючи чесноти й подвиги святих, святий не забуває й про злі та жорстокі справи, спонукуючи нас наслідувати добрим ділам і відвертатися від злих. Але у Великому каноні є не тільки приклади зі Священного Писання, є тут і намовляння душі, міркування, молитви [1].

Канон св. Андрія Критського Дмитра Бортнянського, як було зазначено вище, складається з 9 пісень (ірмосів), з яких пісня № 2 має дві частини (перша – співається у понеділок, вівторок, середу, друга – у четвер), пісня № 3 – також дві частини (перша співається у понеділок, друга – у вівторок, середу, четвер) та Кондака (6-ї пісні „Душе моя”). Д. Бортнянський подає варіанти Кондака для трьох різних виконавських складів: чотириголосного мішаного хору, однорідного тріо (Сопрано I – Сопрано II – Альт) та мішаного тріо (Сопрано – Альт – Бас).

На повечір'ї у понеділок та вівторок першого тижня Канон співається частинами за схемою: ірмос – приспів „Помилуй мене, Боже, помилуй мене!” (перед кожним тропарем) – тропарі (на кожен з яких чинять три поклони) – приспів „Слава Отцю, і Синові, і Святому Духові” – Троїчний (тропар, присвячений прославленню Святої Тройці) – приспів „І нині, і повсякчас, і на віки вічні. Амінь” – Богородичний (тропар, звернений до Пресвятої Богородиці). У пісні № 6 після Богородичного тропаря відразу співається кондак „Душе моя”. У пісні № 9 після Богородичного виконується тропар св. Андрію). По закінченні Богородичного тропаря обидва кліроси виконують ірмос „Безсіменного зачаття” [11; 112-151].

На вечірні у середу першого тижня у піснях № 1 та № 3 відбувається доповнення до зазначеного вище: перед і після останнього тропаря з'являється приспів: „Преподобна мати Маріє, моли Бога за нас”, після якого читається тропар Марії, а у піснях № 2, № 5 замість тропаря Марії виконується тропар Преподобній, перед яким співається приспів: „Преподобна...”.

На утрени в четвер 5 тижня Великого посту Великий канон Андрія Критського у вказаному порядку виконується повністю, причому обидва кліроси (хори) закінчують кожен пісню тим самим ірмосом.

Спів ірмосів та тропарів разом із поклонами спрямовані на те, щоб розбудити людську душу від гріховного спання, розкрити згубність гріховного стану, сподвигнути до суворого самовипробування, самоосуду й каяття, до відвернення від гріхів і виправлення грішного життя, надають канону покутного характеру. Це можемо відчутти уже з перших рядків пісні № 1, які налаштовують нас на молитовний настрій: „З чого почну оплакувати пристрасного життя мого діяння? Чи добрий початок дам, Христе, нинішньому риданню? Але як милосердний подай мені відпущення гріхів” [11; 312]. Перед нами постають різні події Святого Письма, Старого й Нового Завіту, порівнюються вчинки із добрими чи злими діяннями Адама, Єви, Каїна, Авеля (пісня 1), згадується Йосиф та Мойсей (пісня 5) тощо.

Майже у кожному тропарі канону проходить прохання: „...зніми з мене важкий тягар гріховний...” [11; 313], „згрішив я, Господи, більш за всіх, один згрішив перед Тобою...” [11; 316] (пісня № 2). Тут бачимо ще більше переживання грішної душі, яка молить про розкаяння та спасіння, відчуває свій близький кінець та Божий суд: „Дверей Твоїх не зачини в той час, Господи, Господи, переді мною, але відкрий їх для мене, бо каюся перед Тобою” [11; 317] (пісня № 2), „Втікай, душе, від полум'я, тікай від содомського горіння, від знищення божественним вогнем” [11; 320] (пісня № 3), „Наближається, душе, кінець, наближається, а ти не дбаєш, не готуєся, час бо скорочується – Суддя вже близько, біля дверей” [11; 326] (пісня № 4), „Помилуй і врятуй від вогню і покарання, о Правосудний Спасе, мене, що на суді маю справедливо перетерпіти, але перед кончиною прости мене через покаяння і добродієність” [11; 349] (пісня № 8).

Таблиця 1

Образно-тематичний зміст пісень канону

Пісня 1 – величальна
Пісня 2 – величальна, за винятком варіанту четверга – який є „сюжетним” (чудеса, манна як дощ, вода з каменю...)
Пісня 3 – прохальна
Пісня 4 – „сюжетна”: „Почув пророк про прихід Твій, Господи, і ужахнувся, що волиш від Діви народитися і людям явитися і промовив: почув я вість Твою і ужахнувся! Слава силі Твоїй, Господи” (з невеликим величальним нюансом у закінченні)
Пісня 5 – прославно-прохальна
Пісня 6 – прохально-прославна
Кондак 6-ї пісні „Душе моя” – заклик до покаяння
Пісня 7 – прохальна
Пісня 8 – сюжетно-величальна
Пісня 9 – величання Богородиці
Приспів (рефрен) – прохальний

У Великому каноні є й повчальна сила: „Сходинки, які бачив колись великий серед патріархів, є указанням, душе моя, про сходження ділами і піднесення розумом – коли хочеш жити в діянні, мудрості та умоглядності, то оновися” [11; 326] (пісня № 4).

Таким чином, можна зробити висновок про те, що страсотерпні, покутні образи канону у своєму вербальному вираженні є надзвичайно хвилюючими, такими, що проймають до глибини душі, уособлюючи гнів на грішників і безмежну ласку милосердного Господа. Семантика канону базується на таких головних вербальних мотивах: величання (перша, друга за винятком варіанту четверга, частково пісні 5, 6, 8, повністю 9 – величання Богородиці), прохання про помилування (повністю всі проведення рефрену, пісня 3, частково – пісні 5, 6 і кондак, 7), що перемежуються з особливо важливими в драматургії твору „сюжетними” (пісня 2 у четверговому варіанті – про чудеса; пісня 4 – вість про народження Ісуса – драматична кульмінація) чи частково „сюжетними” (пісня 8) піснями.

Закінчення Богородичним славленням є своєрідним смисловим акцентом, що посилює значення символу Діви, якості жіночого, сприймаючись як логічна кульмінація розвитку численних „слізних” розділів канону. З іншого боку, таке завершення дозволяє розглядати структуру канону як своєрідну контраверсійну побудову, засновану на зворотньому відліку часу (величання могутності Господа, захоплення його чудотворенням > вість пророка про народження Месії > величання Діви Марії як Богородиці). Така послідовність водночас вказує і на виразну тричастинність побудови канону, і на репризний характер цієї тричастинності (величання /Ісуса/ – вість – величання /Богородиці/), більше того – виділяє епізод „вісті” як центральний, заставляє сприймати його як головну подію, ту, яка несе основне смислове навантаження.

Необхідно також звернути увагу, що пісні 5 і 6 в образно-тематичному плані перебувають у відношеннях „віддзеркалення”.

прославно-прохальна > прохально-прославна

<

Від ночі славлю я Тебе, Чоловіколюбче, просвіти, молюся, і настав мене на повеління Твої, і навчи, Спасе, творити волю Твою.	Взиватиму всім серцем моїм до Щедрого Бога, і почує мене із пекла найглибшого, і визволить із тління життя моє.
---	--

Кондак 6-ї пісні (заклик до покаяння) виконує роль підготовки прохальної пісні в циклі – № 7. Теж можна сказати про роль пісні № 8 (сюжетно-величальної) у ставленні до пісні № 9 (величальної). Резонують на відстані, утворюючи виразну смислову арку, прохальні пісні № 3 та № 7. Подібних драматургічних арок і різноманітних смислових віддзеркалень канону можна знайти, поза сумнівом, значно більше. А це означає, що перед нами дійсно універсальний текст, окремі структури якого здатні вступати у різноманітні результативні зв'язки, утворюючи множинні смисли, що „грають” між собою, справляючи цим самим надзвичайно сильний вплив на паству, адже кожен із прихожан має можливість відшукати у цьому потенційному багатстві смислів – „свої”.

Яким чином співвідноситься із вербальним рядом канону його музичний ряд?

Що стосується ладо-тонального плану, то усі пісні (ірмоси) написані в основній тональності d-moll (подекуди гармонічний). Хоча в середині кожної бачимо майже рівноправне тональне співставлення основної тональності з її паралельним F-dur, що призводить до створення ефекту світла й тіні, ніби вічної боротьби добра і зла, де мажор уособлює небесне, Божественне начало, а мінор – земне, людське.

Проста ритміка, побудована на чергуванні чверток та половинних, підпорядкована ритміці неспішної оповіді. Негострі пунктири (чвертки з крапкою – восьмі) з'являються, як правило, у передкадансових зонах, виступаючи фактором драматизації розповідної інтонації.

Приклад 1

С
А
По-міч-ник і Пок-ро-ви-тель став ме-ні на спа-сін-ня

Т
По-міч-ник і Пок-ро-ви-тель став ме-ні на спа-сін-ня

Б
По-міч-ник і Пок-ро-ви-тель став ме-ні на спа-сін-ня

ли-чу Йо-го сла-вно бо прос-ла-вив-ся.

ли-чу Йо-го: сла-вно бо прос-ла-вив-ся.

Важливою інтонаційною прикметою канону є багаторазове використання подвійного неприготовленого затримання (у вигляді низхідного подвійного форшлагу), що наділяється скорботною семантикою, викликаючи асоціації не стільки власне з *lamento*, скільки з народними плачами-голосіннями, багатством їх мелізматики.

Інший важливий момент – часте вживання тоніки в мелодичному положенні терції на завершення як пісні, так і приспіву, що створює ефект просвітлення, катарсису, очищення тощо.

Пісня 2 (на понеділок, вівторок, середу) – варіант 1-ї, тому що в них панує один і той же величальний образ. Натомість „сюжетна” пісня 2 (на четвер) викликає суттєве оновлення музичного матеріалу. Так, замість традиційного початку з D у d-moll пропонується D₆₄ і навіть D₄₃ у F-dur, доволі „розробкові” у даному контексті, розширюються „кроки” басу, зростає кількість і об’єм розспівів тощо.

Приклад 2

С
А
Ба-чи-те, ба-чи-те, що це Я є Бог, що ман-ну, як

Т
Ба-чи-те, ба-чи-те, що це Я є Бог, що ман-ну, як

Б
Ба-чи-те, ба-чи-те, що це Я є Бог, що ман-ну, як

дощ, пос-лав і во-ду із ка-ме-ня ви-то-чив, ко-лись

дощ, пос-лав і во-ду із ка-ме-ня ви-то-чив, ко-лись

Пісня 3 (на понеділок) – варіант 1-ї, хоча прохальна за змістом. Пісня 3 (на вівторок, середу, четвер) – варіант пісні 2 (на четвер). Це означає, що музична структура не повторює вербальну, а має свої закономірності, які очевидно полягають у гнучкому сполученні рис подвійної варіаційної і подвійної рондальної форм.

Пісні 4 належить особливе місце. З одного боку, вона також є варіантом 1-ї, проте значно більш розвиненим, розширеним. З іншого – її можна розглядати як своєрідний варійований синтез обох варіантів пісень канону (див, почин. з тт.. 9 і далі).

Приклад 3, 4

The image displays a musical score for two systems of a song. The first system includes vocal parts C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass) with the lyrics: "По-чув про-рок про при-хід Твій, Гос-по-ди, і у-жах-нув-". The second system continues with the lyrics: "ви-ти-ся і про-мо-вив: по-чув я вість Тво-ю". A "rit." marking is placed above the first staff of the second system.

Композитор вдається тут навіть до риторичних прийомів: дуже вдало підкреслюючи текст, наприклад, у 13-14 тактах на словах „... і промовив:...”, для чого зупиняється на доміантовій гармонії, підкреслюючи її заповільненням (*rit.*), без розв’язання, внаслідок чого акумулює увагу пастви, створює ефект напруженого очікування смислової кульмінації молитви: „почув я вість Твою і ужахнувся!” (появу Спасителя). Торжество з приводу приходу Месії і жах від усвідомлення могутності Господньої (висловлені підряд – у незвичайно близькому сусідстві) пов’язані з багатократним „проголошенням” паралельного F-dur, узятого без будь-якого переходу після ре-мажорної доміантанти (14-16 такти).

Таким чином, пісня 4 виконує роль не тільки першої кульмінації, але й першого музично-інтонаційного узагальнення канону. Одне коло розвитку пройдено.

Пісні 5 і 6 виконують роль переходу до другої кульмінаційної вершини канону – кондака 6-ї пісні „Душе моя”. Вони схожі інтонаційно. Проте 5-а, зважаючи на попередній розвиток, ще починається мажорно, а 6-а вже схиляється у мінорну сферу. Про підготовку кондака свідчить і вживання ідентичного мелодико-ритмічного звороту на початку 6-ї пісні, не поміченого у жодній з інших пісень канону.

Приклад 5

rit.

С
А
Б

ви- ти- ся і про- мо- вив: по- чув я вість Тво- ю

ви- ти- ся і про- мо- вив: по- чув я вість Тво- ю

ви- ти- ся і про- мо- вив: по- чув я вість Тво- ю

і у- жах- нув- ся! Сла- ва си- лі Тво- їй, Гос- по- ди.

і у- жах- нув- ся! Сла- ва си- лі Тво- їй, Гос- по- ди.

і у- жах- нув- ся! Сла- ва си- лі Тво- їй, Гос- по- ди.

Приклад 6

С
А
Б

Взи- ва- ти- му всім сер- цем мо- їм до Щед- ро- го Бо- га і ло-

Взи- ва- ти- му всім сер- цем мо- їм до Щед- ро- го Бо- га і ло-

Взи- ва- ти- му всім сер- цем мо- їм до Щед- ро- го Бо- га і ло-

Власне кондак являє собою найбільш індивідуалізований епізод канону, про що свідчить у т.ч. і подача трьох (двох тематичних і трьох тембрових) варіантів його виконання. Найцікавішим з них, зрозуміло, є варіант для мішаного хору.

Приклад 7

С
А
Б

p Ду- ше мо-я, ду- ше мо-я! Ус- тань, ус- тань, чо- го спиш? Кі-

Ду- ше мо-я, ду- ше мо-я! Ус- тань, ус- тань, чо- го спиш? Кі-

Ду- ше мо-я, ду- ше мо-я! Ус- тань, ус- тань, чо- го спиш? Кі-

7 *f*
 нець на-бли-жа-єть-ся і ти зас-му-тиш-ся. Про-бу-ди-ся ж, щоб по-
 нець на-бли-жа-єть-ся і ти зас-му-тиш-ся. Про-бу-ди-ся ж, щоб по-
 14 *p*
 ми-лу-вав Хрис-тос Бог, що всю-ди є і все на-пов-ня-є.
 ми-лу-вав Хрис-тос Бог, що всю-ди є і все на-пов-ня-є.
p

Діапазон мелодії розширюється, стрімкість мелодичного руху зростає – відбувається загальна мелодизація фактури, в т.ч. і за рахунок уведення неакордових звуків. Гармонічна палітра збагачується оберненнями S, TSVI, D, використанням VII₇, відхиленням (!) у тональність S тощо. Динамічні контрасти посилюються (*p – f – p*). До речі, це єдине місце в партитурі, де взагалі виписані динамічні відтінки, що свідчить про його унікальність, неповторність, принаймні, особливе художнє значення (таким унікальним у контексті біблійної історії, догматів церковного канону є очевидно образ неповторної у своєму каятті душі людської, жіночого, до речі, роду).

Тональність f-moll у варіантах кондака для тріо, на нашу думку, обумовлена не тільки теситурною зручністю для ансамблів даного типу, але і її адресуванням F-dur з пісні № 4. У такому прочитанні ансамблевий кондак бачиться „мінорною тінню” могутності і сили Господньої.

Відлуння мелодизованої свободи кондака, як і відлуння його покаянного, глибоко ліричного образу, певною мірою простягається і на наступні пісні № 7 та № 8, хоча експресивність висловлювання тут, власне, крок за кроком стихає.

Нарешті пісня № 9 відзначена скандованим характером викладу, де псалмодіювання відбувається не в одному голосі, а в усіх голосах чотириголосної партитури. Прославлення Безсіменного зачаття і Богоневісти Матері, як реприза-підсумок канону, відбувається за рахунок багатократного „проголошення” тризвуку F-dur в рамках основного d-moll.

Загалом стилістика даного твору вказує на спорідненість музичного мислення Д.Бортнянського із манерою киево-печерського (лаврського) співу XVIII ст., про що свідчить тематична скромність, витриманий гомофонно-гармонічний склад, відмова від контрасту як такого на користь превалювання фактору тотожності і т.ін. Разом із тим, усі ці речі, завдяки таланту композитора постають перед нами під легким, ненав’язливим (що особливо важливо для церковного обіходу) флером оригінальної авторської інтерпретації.

Примітки

¹ Користуємося виданням, упорядкованим Андрієм Гноєвим, виданим у штаті Міннесота США, у 1989 р., із бібліотеки покійного о.Володимира Ганжука. На титулі друкованих нот зроблений припис – в бібліотеку Волинської духовної семінарії. Сп. Варфоломій. 11.05.91.

Джерельні приписи

1. Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 389 с.
2. Архімович Л. Нариси з історії української музики, в 2-х томах / Л.Архімович, Т.Каришева, Т.Шеффер, О.Шреєр-Ткаченко. – К., 1964.
3. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургики / А.П. Голубцов. – М.: Светлячок, Паломник, 1996. – 286 с.
4. Игнатия, монахиня. Церковные песнотворцы. – М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. – 464 с.
5. Иванов В.Ф. Дмитро Бортнянський / В.Ф. Иванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 143 с.
6. Кияновська Л. „Перемиська школа” як культурологічний феномен / Л.Кияновська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Вип. 7. – Львів, 2007. – С. 65-62.
7. Корній Л.П. Історія української музики: У 3-х частинах / Л.П. Корній. – Київ, Харків, Нью-Йорк. – Ч. 1, 1996. – 314 с.; Ч. 2, 1998. – 388 с.; Ч. 3, 2001. – 477 с.
8. Настольная книга священнослужителя. Том 4. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003. – 824 с.
9. Руководство по литургике или наука о православном богослужении / сост. настоятель Желтикова монастыря Архимаридрит Гаврииль. – Тверь: Типо-Литография Ф.С. Муравьева, 1886. – 581 с.
10. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество / М.Г. Рыцарева. – Л.: Музыка, 1979. – 255 с.
11. Тріодь Постова. – К.: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2002. – 695 с.
12. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській монодії / Ю.Ясіновський // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Вип. 3. – Львів, 2003. – С. 76-83.

Резюме

Розглянуто жанрові, образно-поетичні, структурно-інтонаційні особливості та закономірності Канону св. Андрія Критського та їх інтерпретацію у творі Д.Бортнянського. Досліджується комплекс музичних засобів втілення поетичного змісту та художньо-ціннісні сторони музичного твору і місце цього феномену в українській духовній музиці.

Ключові слова: Канон св. Андрія Критського, музичне мислення Д.Бортнянського, жанрова поетика, структура, інтерпретація.

Summary

St. Andrew Critskiy evocative-poetic, structural-intonation and genre canon peculiarities as well as their interpretation in Dmytro Bortnyanskiy music piece are brought to light in the article. The author investigates the music means complex of implementing deep poetic sense applied by the composer thus revealing the artistic value composer of the music piece and defining if significant plays in Ukrainian spiritual music.

Key words: St. Andrew Critskiy Canon, Dmytro Bortnyanskiy's musical mode of thinking, genre poetic, structure, interpretation.