

музиканти, военные музыканты, королевские музыканты, музыкальные инструменты, музыкальные цеха, еврейские музыканты.

Kuzminskyi Ivan. Princely musical chapels and musical professional associations in the towns of the Ostroh Fee Tail in the early modern period. Within Volyn Province of newly established Polish-Lithuanian Commonwealth, there was a separate region, consisting of 24 cities and about 600 villages and settlements. Its peculiarity was that these united towns and villages could not be sold or donated; they were indivisible lands – the Ostroh Fee Tail. The article is dedicated to the study of the history of secular professional music in Ostroh Fee Tail. The main objects of the study are musicians and musical culture at the courts of several generations of Ostroh Fee Tails, and in municipal professional associations. The paper carefully describes the court and military musical chapels, their composition, specifics of functioning and origin of individual musicians. The musical works and musical instruments mentioned that belonged to Ostroh Fee Tail. Particular attention is paid to the study of urban musical shops of Ostroh, Dubno and Stepan, as well as Jewish musicians from Ostroh.

Key words: Princely musical chapels, court musicians, military musicians, royal musicians, musical instruments, musical guilds, Jewish musicians.

Дарина Купіна

**М. ЛЕОПОЛІТА. KYRIE З «MISSA PASCHALIS»:
ДО ПИТАННЯ СТИЛЬОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТВОРУ
В АСПЕКТІ ОРГАННИХ ТРАДИЦІЙ XVI СТОЛІТТЯ**

Часом активного розвитку органної культури на території України прийнято вважати другу половину XX століття – саме тоді відбулося становлення національної органної школи та стрімка інтеграція творів українських композиторів для органу до світового художнього простору. Проте історія формування традицій органного мистецтва в Україні почалася задовго до того, а дискретність процесу їх вкорінення (як по горизонталі, так і по вертикалі) стала на заваді створенню цілісної картини розвитку органного сегменту української музичної культури. За такої ситуації навіть поодинокі зразки органних творів, написаних в Україні до XX століття, стають серйозними прецедентами, що дозволяють певною мірою відтворити особливості процесу становлення вітчизняної органної школи. Одними з перших українських органних композицій, факсиміле яких збереглися до наших часів, вважаються опуси львів'янина Марчина Леополіти, творча постать якого пов'язана з формуванням у XVI ст. потужного, подібного до європейських, осередку органної культури на території західної України.

Саме тому реконструкція окремих творів композитора стала об'єктом нашої дослідницької уваги. Отже, *мета* статті – спроба ідентифікації особливостей органного твору львівського композитора XVI ст. у контексті європейських музичних традицій пізнього Ренесансу.

У сучасному вітчизняному музикознавстві українська органна музика залишається фактично *terra incognita*. У наявному ряді видань, присвячених органній культурі (у т.ч. й українській), творчість українських композиторів висвітлена далеко не повно. Так, у колективній монографії «3 історії світової органної культури XVI–XX століть» [3] присутній лише поверхневий огляд тенденцій творчості композиторів, починаючи з середини XX ст. У нещодавно виданій книзі «Органи Львова і Галичини, історія і сучасність» [2] порушено проблеми зонування органної культури України, розглянуто питання технічних особливостей інструментів та подано історичні факти щодо існування та функціонування українських органів. Згадаємо також окремі монографії польських музикознавців, у яких є згадки про творчість М. Леополіти [9; 10], а також праці, присвячені особливостям ренесансної поліфонії [4], гармонії [5-7] та формотворенню [7; 8]. Дефіцит аналітичної уваги до вітчизняного органного мистецтва абсолютно очевидний, а дослідження, присвячені ранній стадії розвитку української органної музики, взагалі відсутні. Усе це зумовлює наукову *новизну* даної публікації, а з огляду на прогресуючий інтерес сучасних композиторів та виконавців до сфери органної музики – її *актуальність* та практичну значущість.

Часом стрімкого поширення органу на теренах Європи прийнято вважати XIV століття. Саме у цей період відбувається становлення багатьох європейських національних органних шкіл, формуються основні жанри органного музикування, утверджуються принципи виконавства. Українська органна музика почала розвиватися дещо пізніше. Вона зазнала впливу з боку органної культури Королівства Польського, що проявилось у зміцненні позицій органного музикування як складової частини католицького богослужіння та світських заходів у великих містах західного регіону країни. Утвердження латинських релігійних традицій призвело до того, що з XV століття Львів майже на шістьсот років став одним із центрів органного музикування та органобудування в Європі, а за рівнем розвитку органної культури посів місце поряд із Краковом, Варшавою, Познанню та Вільнюсом. У репертуарі львівських церковних органістів ще за часів Ренесансу був присутній ряд жанрів органної музики, розповсюджених у загальноєвропейській органній практиці – зокрема, розділи ординарію меси та мотети. Визначним фактом є наявність

Львівської органної табулатури, датованої XVI століттям, що також доводить долученість західноукраїнської органної музики до загальноєвропейського культурного мейнстріму того часу. Такий жанровий ряд не є випадковим, адже поліфонічне опрацювання ординарію меси стало важливим надбанням вокальної та вокально-інструментальної музики XVI століття (перш за все, у творчості композиторів нідерландської поліфонічної школи), результатом чого стало формування повного 5-частинного циклу меси на основі літургійного латинського тексту (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*), іноді розширеного додатковим *Benedictus* або скороченого до двох частин *Missa Brevis* (*Kyrie* та *Gloria*).

Чи не єдиними з найстаріших українських письмово зафіксованих органних творів, що дійшли до нас, є опуси Марчина (Марцина, Мартина) Леополіти (Львівського), створені у другій половині XVI століття. Відомості про біографію та творчість композитора майже не зберіглися. У музикознавчих працях (переважно польського походження) констатується той факт, що М. Леополіта був одним із видатних польських митців, у творчості якого знайшли відображення провідні музичні тенденції того часу. Його вважають одним із найбільш зрілих східноєвропейських композиторів, наслідувачем франко-фламандської (нідерландської) поліфонічної школи. Про це пишуть у своїх дослідженнях Катаржина Моравська [9], Пьотр Оравські [10] та ін. На жаль, сьогодні дуже складно оцінювати такий феномен, як творча постать Марчина Леополіти, з цілого ряду причин (серед яких майже повна відсутність документальних підтверджень та складність їх пошуків, адже тогочасний Львів територіально відносився до Королівства Польського). Навіть дата народження композитора у більшості джерел розходиться з 1530 по 1540 роки, а у Катаржини Моравської є припущення, що у Львівській органній табулатурі 1530-х років деякі твори належали саме Марчину зі Львова. Втім, факти, що композитор народився, помер та прожив більшу частину свого життя у Львові, не підлягають сумніву, і це дає право називати Марчина Леополіту львівським композитором, чиї творчі інтенції так чи інакше перетиналися зі сферою української музики.

Марчин Леополіта є творцем кількох піснеспівів та мес, з яких до сьогодні майже нічого не збереглося. Відома лише 5-голосна (за винятком 6-ти голосного *Agnus Dei*) «*Missa Paschalis*», піснеспіви «*Cibavit eos*», «*Mihi autem*», «*Resurgente Christo*», «*Spiritus Domini*» в органній транскрипції та ряд композицій, що лише за припущенням належать композиторові.

До орбіти нашої уваги потрапило декілька творів композитора, серед яких *Kyrie* з меси «*Missa Paschalis*», що увійшло до диску «Органна музика

львівських композиторів XVI–XX століть»¹. У процесі пошуку нотних артефактів довелося зіткнутися з проблемою інструментальної атрибуції, що виникло через відсутність першоджерела, фотокопія якого знаходиться у Лондонських архівах. Усі доступні матеріали є розшифровками табулатур, з яких дуже важко уявити достовірну картину музичного профілю львівського органного твору XVI століття. Сумніви щодо правомірності ідентифікації творів М. Леополіти, що увійшли до CD, як органних, не є безпідставними, зважаючи на те, що в одному з видань меса інтерпретована як вокальний твір, без партії органу, що виглядає переконливо у світлі переважної «вокальності» літургійних творів XVI століття. До того ж, за визначенням К. Моравської, «композиція призначена для виконання а капела й належить до типу *Missä quotlibetica*» [9, с. 181]. Водночас не варто ігнорувати той факт, що більшість вокальної польської музики XVI століття передавалася, як інструментальне опрацювання у табулатурах. Це ймовірно пов'язано із виконавською практикою, адже твори літургійного характеру, як правило, виконувалися з інструментальним супроводом або з використанням манери *alternatim*.

Kyrie – частина меси, що виконується у першій частині церковного дійства одразу після інтроїту. Текст його складається з трьох тричі повторених окликів: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*. Ця обставина відповідним чином впливає на музику, адже, як вказує Ю. Холопов, *Kyrie* має три структурні різновиди: *AAA*, *ABA* та *ABC* [7, с. 45–46]. На час створення «Пасхальної меси» був уведений так званий антифоновий принцип виконання, коли строфи виконувалися по черзі хором та паствою (нерідко з органним супроводом).

Три фрази церковного тексту у *Kyrie* Леополіти функціонують як три строфи, адже у тогочасних композиціях саме структура тексту визначала музичний фрейм. Розподілення строк на рядки диктувало форму всередині більш масштабних частин і сприяло утворенню подоби наскрізної композиції з елементами строчної структури за формулою *ABC*.

Основою тематичного матеріалу усіх трьох розділів твору став популярний польський хоралоподібний духовний наспів XVI століття «Христос Господь воскрес», з якого починаються майже усі частини меси. Піснеспів значно видозмінений, проте вгадується у мелодичних обрисах теми.

Аналізуючи гармонічний профіль *Kyrie* Леополіти, насамперед звертаємо увагу на наявність ключових знаків (трьох бемолів) – це вказує на сучасну транскрипцію твору, адже такого роду «тональності» не могли бути

¹ CD «Органна музика львівських композиторів XVI–XX століть». – Culture and Tourism Department of Lviv Regional State Administration, 2008.

уживані за часів створення опусу: музиці XV–XVI століть атрибутивні лише два типи транспонування – на кварту та на квінту. Стосовно знаків при ключі, то вони могли з'явитися у ренесансному творі, проте, як вказує Т. Баранова [1], максимальна кількість їх обмежувалася цифрою два.

Як і у більшості творів, написаних у техніці наскрізного імітаційного письма, модальні ознаки *Kyrie* Леополіти концентруються у початкових розділах композиції. Ініціальні тони *f* та *c*, на яких вступають голоси, визначають ладовий профіль твору, модусом якого можна вважати *f* дорійський. Отже, в оригіналі, скоріше за все, твір мав іншу висотну позицію – *d* або *g* – і був транспонований у процесі розшифрування. На користь дорійського ладу свідчить використання у композиції типових модальних ініціїв. Адже, за словами О. Ходоровської, «найбільш показовою з цих формул є ініціум із висхідним рухом від фіналісу до автентичної реперкуси, з послідуочим ходом на сьомий тон ладу, з подальшим акцентуванням плагальної та автентичної реперкуси» [5, с. 133]. Тема *Kyrie* починається саме з квінтового тону, з наступним заповненням простору від реперкуси до фіналісу. Використання автентичного та плагального ладів у сусідніх голосах відбувається з урахуванням проведення партії тенора в головному ладі. На відміну від більшості творів, написаних у цій техніці, тенор вступає першим, а не останнім (як, наприклад, у мотетах Палестріни), проте така диспозиція, коли провідний голос (тенор) з'являється першим, ні в якому разі не протирічить традиціям того часу (приклад 1).

Приклад 1.



В цілому спостерігається певне балансування між модальним та тональним принципами. Звичайно, у період створення *Kyrie* вже можна зустріти твори з централізованою ладовою системою, функціональним розумінням форми та використанням прямих хроматизмів у всіх голосах (йдеться про прелюдії та мадригали). Дещо насторожує той факт, що подібного роду ладові «модифікації» з'являються у творі культового характеру, проте каденційна локація певним чином їх виправдовує. Саме тому виникають певні сумніви з приводу часу виникнення твору Леополіти. Цілком можливо, що композиція була написана кількома десятиліттями

пізніше заявленого часу, або ж були допущені помилки при розшифровці.

Гармонія твору розкривається цілком у взаємодії каденцій тону – дорійського «с», адже каденційна структура ренесансного ладу спирається на систему заключень. Розглянемо послідовність каденцій твору (за схемою Ю. Холопова [6], див. табл. 1):

Таблиця 1.

Заключна, тт. 41-42 F								
Строфічна тт. 14-15, F			Строфічна тт. 31-32, C				Строфічна тт. 41-42, F	
Строчна тт. 5-6 f	Строчна тт. 9-10 с	Строчна т. 13-14 f	Строчна т.19 с	Строчна т. 22 As	Строчна т. 25 с	Строчна т. 29 As	Строчна т. 36 с	Строчна т. 39 f

З цієї схеми стає очевидною певна гармонічна статичність, балансування між головним та квінтовым тонами, з безперечним домінуванням висоти *f*, що вповні відповідає ренесансним гармонічним принципам. Перша строфа відмічена явним домінуванням плагальних зворотів, які дещо дестабілізують лад та ставлять під сумнів функції опорних тонів. Друга строфа обходить певним чином фіналіс, на рівні строк проступають каденційні звороти, що нагадують, з одного боку, перервані каданси, а з іншого – мають точки дотику з так званими мелодичними каденціями (на кшталт каденції Ландіні), де завершення стає результатом поступового руху усіх голосів. Використання в кадансі нового, фонічно активного співзвуччя *As* стає справжньою окрасою гармонії. Його неочікувана поява не лише вносить елемент свіжості, але й позначає початок кульмінаційної зони, що припадає на точку золотого перетину й супроводжується активізацією ритмічного параметру.

Третя строфа замикається основним тоном ладу *f*, проте мелодико-гармонічна вертикаль утворює співзвуччя *F-dur*, яким відкривається та завершується ця частина. Усередині строфи продовжується розробка реперкуси. Кадансова реперкусія третьої строфи та усього твору відзначається відхиленням у бік плагальності (приклад 2).

Приклад 2.



Наявність випадкових знаків в цілому не протирічить принципам модальної гармонії, адже використання ввіднотонного хроматизму характерне для так званої «*musica ficta*». Проте, на наш погляд, у випадку з *Kyrie* використання хроматизмів є спробою наблизити каденційні ділянки до звичних тонально-гармонічних зворотів. Так, у тт. 5, 13 першої строфи, окрім допустимого хроматичного звуку мі-беклар, у попередньому конкорді з'являється звук ре-бемоль, за рахунок якого каденція набуває ознак звичайної повної каденції за типом *s-D-t*. У другій строфі (тт. 26–27) з'являються звуки сі-беклар та ля-беклар (перед так званим перерваним кадансом), що навіюють уявлення про мелодичний *c-moll* (приклад 3).

Приклад 3.



Поява у каденції другої строфи мі-беклару є аналогією до пікардійської терції, що водночас виконує функції модуляційного хроматизму до наступної строфи. У генеральній каденції твору знову з'являється декілька знаків – мі-беклар, ре-бемоль, ля-беклар, формуючи відчуття плагальної каденції. Інше пояснення вказаних альтераційних подій може бути прихованим у тематизмі *Kyrie*, адже національна специфіка польської музики припускає використання еолійського та іонійського ладів з характерними ступенями.

Стосовно гармонічного амбітусу твору (сукупність використаних співзвуч), констатуємо, що верхнім гармонічним «порогом» стає великий тризвук та його мінорний аналог на висоті *g*, нижнім можемо вважати співзвуччя *As-dur*. Отже, композитор діє у межах основного гармонічного модусу ренесансної модальної гармонії (звичайно, якщо транспонувати п'єсу до *d* дорійського та оминуті виставлені при ключі знаки альтерації). У творі не охоплені усі ресурси ладу, відсутня більша частина співзвуч даного ряду з недіатонічними звуками, проте це залишається непомітним і вповні пояснюється індивідуально-авторською ініціативою.

Зважаючи, що в музиці періоду написання *Kyrie* початковим матеріалом твору були саме звукоряди та їх реалізація в мелодії, важливо проаналізувати особливості ліній окремих голосів. Так, в експозиції, як і у більшості поліфонічних творів того часу, бачимо три ділянки, що

шикуються за принципом *i-m-t*. Ініцій (тт. 1–3) має чіткість форми та виваженість побудови. Це викладення теми у всіх голосах у вигляді канону, де спостерігаються нульові дублювання у пар голосів тенор2-сопрано – альт-бас. Посереддя (т. 4) – продовження руху в усіх голосах, нарешті каданс (тт. 5–6) – заключне заспокоєння. Каданс відзначається типовою фігурою затримання з синкопуванням та рухом у напрямку ладової напруги. В ініції кожний з голосів оспівує звуки опорної квінти ладу та реперкуси (відповідь), з їх заповненням посередині. За рахунок інтервальної та ритмічної точності, з якою тема проводиться у пропусті та респості, підкреслюється тотожність модальних функцій між голосами, що звучать у тісному зв'язку досконалого консонансу. Навіть у кадансовій ділянці, де на слух визначається наявність трьох функцій ладу – *s-D-t*, така гармонічна послідовність звучить інакше, адже ми маємо справу зі зв'язком та координацією ладомелодичних комплексів, існування яких обумовлене прив'язаністю до єдиної неперушної основи та кружлянням навкруги неї.

Як і у багатьох творах того часу, відзначимо тональну значущість початку та кадансу, що залишаються вірними модусові з його реперкусом; гармонічні «події» всередині розділів є результатом руху голосів. Відсутність гармонічних контрастів та функційних змін підтверджує домінування над акордами загальної звукорядної основи, цементованої консонансом *f-c*. За рахунок кадансування на різних ступенях ладу характер модальної статичності оживляється у рамках одного модусу, створюючи подобу до відхилення.

Друга частина *Kyrie* будується на новому тематичному матеріалі, проте гармонічно подібна до першої строфи. Це п'ятиголосне фугато, в якому голоси нашаровуються поступово – бас-тенор2-альт-сопрано-тенор1. При появі у парі голосів альт-сопрано тема значно модифікується, передусім за рахунок зміни метро-ритмічного параметру. Проте квінтове співвідношення сусідніх пар голосів зберігається (приклад 4).

Приклад 4.

Така багатотемність або скоріше, принцип некрystalізованого варіантного тематизму, є нормою для Ренесансної поліфонії за умови, що теми є спорідненими. Так, друга тема *Kyrie* є частиною першої (принаймні другої її половини), але зазнає ритмічних модифікацій. Третій розділ у тематичному відношенні є підсумковим. Ідентифікуючись у партії танору, тема об'єднує елементи перших двох: інтонація квінти (тепер низхідна) з поступовим заповненням (атрибут першої теми) поєднується з ритмом другого тематичного утворення. У *Kyrie* проявляється особливість поліфонічної техніки XVI століття – переважання вільної імітаційності, заснованого на принципі мелодичного варіювання (ренесансного принципу *varietas*). Так реалізується ідея багатоелементної наскрізної тематичної структури або розмитої дифузної тематичної організації, коли основні елементи постають у розпиленному вигляді.

Важлива роль у композиції належить саме імітаційним прийомам, що є свідченням нідерландської основи музичного стилю композитора. Початок другого розділу відзначений імітаційною побудовою, що охоплює увесь комплекс голосів; у подальшому імітаційність відходить на другий план, поступаючись місцем вільному контрапунктичному розвитку. Зразок імітаційної структури, що постає у творі як система імітацій, виявляється в умовах саме некрystalізованого, варіантного тематизму. Стретна імітація, використана композитором, у першій та другій строфах виписана у прямому русі. Це розповсюджена в епоху Ренесансу так звана техніка імітування *imitatio recta* або *motus aequalis* у верхню квінту та октаву. Часова відстань між пропостою та респостою невелика, як і в цілому ряді творів того періоду, й дорівнює половині такту у першій строфі та цілому такту у другій строфі. Зазначимо, що у ренесансних прикладах, коли *initio* починається з квартового стрибка (як *Kyrie* Марчина), хід, що у респості часто слідує після кварта чи квінти, подається у варіюваному вигляді – з метою задіяти два різновиди одного ладу та довше залишатися у певному модусі. Дивно, але у творі, що аналізується, такого явища не спостерігається, хоча імітація на п'ять голосів потребує обов'язкового корегування партій з точки зору їх висотних позицій.

Отже, усі три строфи *Kyrie*, в тому чи іншому ключі, інтерпретують імітаційний принцип. На початку першої та другої строфи – приклад строгої «стретної імітації» з рівною часовою дистанцією. У третій строфі є лише елементи імітації у зверненні, проте вона не реалізована сповна: «звертаючись до такого роду імітацій, майстри XV–XVI ст., судячи з усього, відчували себе надзвичайно легко та розкуто, вони ніби грали своїм матеріалом, з насолодженням фантазуючи та граціозно просуваючи

то один голос, то інший» [4, с. 232]. Майстри Ренесансу часто порушували норми контрапунктичного письма. При аналізі форми організації голосів *Kyrie* стає очевидним, що зважаючи на п'ятиголосся, у творі спостерігається певна свобода (перш за все у використанні інтервалів), адже у XVI столітті за умов трьох- та більш-голосся, спостерігалось зняття певного ряду обмежень, актуальних для двохголосного контрапункту. Твір є зразком композиції з поліфункціональним багатоголоссям (поєднання різних видів багатоголосся). Кварта трактується у творі як консонанс, що не потребує ані приготування, ані розв'язання (тт. 3, 6, 7–8, 18–19, 28, 33 та ін.). Зважаючи на це послаблення, можемо спостерігати навіть рух паралельними квартами у тт. 7–8, 18–19 в одній парі голосів. Зустрічається також використання тритону (т. 7, без розв'язання, з переходом до кварта ступенем нижче), паралельних квінт (тт. 5, 25–26), перехрещування голосів (тт. 5, 25, 36, 37, 38).

Отже, у *Kyrie* М. Леополіта з «Пасхальної меси» відображені основні музичні тенденції, атрибутивні аналогічним духовним жанро-формам XVI століття. З точки зору гармонії спостерігаємо дотримання умов характерного модального принципу ладової організації, функціональну рихлість гармонії, ладозвукорядну стабільність модусу дорійського *d*, використання типових ладових формул у поєднанні з відчутним посиленням впливу дволадової системи (особливо у каденційних зонах). Говорячи про особливості поліфонічного профілю твору, зазначимо використання форм недосконало розвиненої імітаційної поліфонії, що проявилася здебільшого на початку розділів та свободу у застосуванні інтервалів на фоні рівномірного поліфонічного розвитку. Особливості строфічної форми *ABC* напряду залежать від канонічного (реально не виписаного, проте передбачуваного) слова, де текстові контрасти реалізуються шляхом об'єднання сегментів з розвиненою поліфонією та фрагментів нота-проти-ноти. Певні неточності, що були виявлені у процесі аналізу (зокрема, наявність знаків та сумнівність висотної позиції), скоріше за все пов'язані з помилками при розшифруванні нотного тексту і не можуть вважатися особливостями стилю композитора.

Звичайно, аналіз однієї композиції не може бути достатнім для висновків про особливості органного стилю західноукраїнських композиторів XVI століття, тим не менш це є приводом для роздумів щодо рівня вітчизняної органної культури ренесансної доби та проєкції її впливу на органну творчість композиторів минулого століття та сьогодення.

1. Баранова Т. *Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI—XVII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство».* М., 1981. 26 с.
2. Каліберда С. *Органи Львова і Галичини, історія і сучасність.* Львів: Априорі, 2014. 448 с.
3. *Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков: уч. пособие.* М.: Музиздат, 2008. 864 с.
4. Симакова Н. *Контрапункт строгого стиля и fuga. История теория практика: уч. пособие.* М.: Композитор, 2002. Кн. 1. 528 с.
5. Ходорковская Е. *Ренессансные представления о функции модальных ладов в многоголосии XVI века//Проблемы музыкознания: сб. науч. статей.* Л.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 129–148.
6. Холопов Ю. *Гармония старых стилей. Гармонический анализ: уч. пособие.* М.: Музыка, 1996. Часть 1. С. 10–24.
7. Холопов Ю. *Месса//Григорианский хорал: сб. научн. трудов; сост.: Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопов.* М.: Московская консерватория, 1997. С. 40–67.
8. Холопова В. *Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал»)//Формы музыкальных произведений: учебное пособие.* Спб.: Лань, 2001. С. 122–139.
9. Morawska K. *Renesans 1500-1600. Historia Muzyki Polskiej.* Warsaw: Sutkowski Edition, 2013. 465 s.
10. Orawski P. *Lekcje muzyki. Średniowiecze i Renesans.* Warszawa, 2010. S. 288–292.

Купіна Дарина. М. Леополіта. Kyrie з «Missa Paschalis»: до питання стильової атрибуції твору в аспекті органних традицій XVI століття. У статті розглянуто особливості музичної мови органного твору львівського композитора XVI ст. Марчина Леополіти. Проецюючи методи аналізу (гармонії, поліфонії та форми), що використовуються для вивчення органних творів ренесансного періоду, автор здійснює спробу стильової атрибуції *Kyrie* з «*Missa Paschalis*» та виявлення неточності, імовірно пов'язаних з процесом дешифрування музичного тексту.

Ключові слова: українська органна музика XVI ст., меса, Марчин Леополіта, орган, «Пасхальна меса».

Купина Дарина. М. Леополита. Kyrie из «Missa Paschalis»: к вопросу стилевой атрибуции произведения в аспекте органних традицій XVI века. В статье рассмотрены особенности музыкального языка органного произведения львовского композитора XVI ст. Марчина Леополиты. Проецируя методы анализа (гармонии, полифонии и формы), использующиеся для изучения органних произведений ренессансного периода, автор предпринимает попытку стилевой атрибуции *Kyrie* из «*Missa Paschalis*» и выявления неточностей, предположительно связанных с процессом дешифровки музыкального текста.

Ключевые слова: украинская органная музыка XVI ст., месса,

Марчин Леополита, орган, «Пасхальная месса».

Kupina Darina. M. Leopolita. Kyrie from «Missa Paschalis»: about stylistic attribution in terms of European organ traditions of XVI century. In the article features of the musical language of the organ composition of the 16th century Lviv composer Marcin Leopolita are considered. By projecting the methods of analysis (harmony, polyphony and form) that are used to study the organisms of the Renaissance period, the author attempts to attribute Kyrie from «Missa Paschalis» and reveals the inaccuracies allegedly associated with the process of deciphering a musical text.

Key words: Ukrainian organ music of the XVI century, the Mass, Marcin Leopolita, organ, «Missa Paschalis».

Лариса Бабушка

ФЕСТИВАЦІЯ ТА СВЯТО: КУЛЬТУРОТВОРЧІ МОДЕЛІ ДИНАМІЧНОСТІ ТА КОНСТАНТНОСТІ БУТТЯ

Актуальність теми. Динамічні зміни в культурі ХХ століття інтенсифікували пошуки нових підстав людського буття. Рефлексивна сучасна культура, з домінуючими образами та внутрішньою сутністю постала в принципово відмінному світі, оскільки зміни в житті людини й суспільства привели до появи в культурі нових несподіваних рис, котрі дозволяють вести мову щодо феноменів свята та фестивалі в дещо іншій культурософській площині. Становлення фестивалі культури, притаманне гіперреальній сучасній епосі, пов'язане насамперед з прискоренням глобалізаційних процесів, що загострюють питання щодо функціонального потенціалу культуротворчості та її векторної спрямованості. Сучасне свято, – фестивалі, – як і мистецтво, дедалі частіше зближуються з повсякденністю, й тим самим, звертаючись до життєвого світу, постають радше конструюванням реальності, а не способом її відображення. Домінуючою причиною уніфікації культурної продукції (практик) постає той факт, що технічно розвинені країни впливають майже на увесь світ, пропонуючи власні технологічні стратегії. Управління транснаціональних корпорацій (визначають світову інформаційну політику), «культурними інтересами» людства, призводить до того, що «кожен будинок стає полем бою», за висловлюванням президента корпорації «Sony» Г. Стінгера. Відтак, шоу-бізнес виступає такою самою виробничою сферою, як і економіка.

Французька «Монд» опублікувала добірку матеріалів про постановників подій, де мова йде про те, що відбувається вторгнення світу