

УДК 783 (477)

*Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

*Білодід Антоніна Анатоліївна,
викладач Криворізького
обласного музичного коледжу,
здобувач Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського*

«STABAT MATER» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ПОСТМОДЕРНИХ ПОШУКІВ

Мета роботи. У дослідженні здійснено історичний огляд рецепції знакового християнського образу скорботної матері в українській музичній культурі від бароко до сучасності. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні історичного, текстологічного, музично-літургічного методів, що дозволило розглянути найважливіші текстово-музичні зразки, пов'язані з образом Богородиці скорботної, в історичній динаміці та крізь призму конфесійного розмаїття української музичної культури. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було зроблено цілісний огляд художнього втілення образу скорботної матері в національній музичній культурі, репрезентований у тому числі в знаменитому середньовічному тексті «Stabat mater». **Висновки.** В українській позалітургічній та паралітургічній духовно-пісенній традиції образ Богородиці скорботної та традиційний жанр його втілення (планкт) не набув значного поширення, а образ скорботної матері інтерпретувався не за класичним католицьким середньовічним текстом «Stabat mater», а за паралітургічною пісенною поезією центральноєвропейських країн та православною церковною традицією, представленою канонам Симеона Логофета. Канонічний текст «Stabat mater» набуває актуальності наприкінці ХХ століття, а його втілення пов'язане з постмодерністськими тенденціями сучасної культури і варіюється від радикального переосмислення та деконструкції християнської традиції (Г. Немировський) до продовження та творчого переосмислення найкращих надбань світової культури (О. Родін).

Ключові слова: «Stabat mater», планкт, літургічна традиція, паралітургічна традиція, постмодернізм, Григорій Немировський, Олександр Родін.

Зосім Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Белодед Антонина Анатольевна, преподаватель Криворожского областного музыкального колледжа, соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

«Stabat mater» в украинской музыкальной культуре: от традиции к постмодерным поискам

Цель работы. В исследовании осуществлен исторический обзор рецепции знакового христианского образа скорбной матери в украинской музыкальной культуре от барокко до современности. **Методология** исследования заключается в сочетании исторического, текстологического, музыкально-литургического методов, что позволило рассмотреть важнейшие текстово-музыкальные образцы, связанные с образом Богородицы скорбной, в исторической динамике и сквозь призму конфессионального разнообразия украинской музыкальной культуры. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке был сделан целостный обзор художественного воплощения образа скорбной матери в национальной музыкальной культуре, представленный в том числе в знаменитом средневековом тексте «Stabat mater». **Выводы.** В украинской внелитургической и паралитургической духовно-песенной традиции образ Богородицы скорбной и традиционный жанр его воплощения (планкт) не получил широкого распространения, а образ скорбной матери интерпретировался не согласно классическому католическому средневековому тексту «Stabat mater», а на основе паралитургической песенной поэзии центрально-европейских стран и православной церковной традиции, представленной канонам Симеона Логофета. Канонический текст «Stabat mater» приобретает актуальность в конце ХХ века, а его воплощение связано с постмодернистскими тенденциями современной культуры и варьируется от радикального переосмысления и деконструкции христианской традиции (Г. Немировский) до продолжения и творческого переосмысления лучших достижений мировой культуры (А. Родин).

Ключевые слова: «Stabat mater», планкт, литургическая традиция, паралитургическая традиция, постмодернизм, Григорий Немировский, Александр Родин.

Zosim Olga, PhD in Arts, associate professor, associate professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Bilodid Antonina, lecturer of Krivyy Rih Regional Music College, PhD-candidate of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

«Stabat mater» in ukrainian musical culture: from tradition to postmodern quest

The purpose of the research. The study is a historical overview of the perception of the sign Christian image of the grieving mother in Ukrainian musical culture from Baroque to Present. **Methodology.** The research methodology is a combination of historical, textual, music-liturgical methods that allow considering the most important text-music examples, linked with the image of the most important musical samples associated with the image of the mournful Virgin in the historical dynamics and in the light of denominational diversity of the Ukrainian music culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in the fact that the authors are the first who have reviewed the implementation of artistic image of grieving mother in the national musical culture, represented including the famous medieval text «Stabat mater». **Conclusions.** In the Ukrainian extraliturgical and paraliturgical sacred song traditions, the image of the Virgin mournful and traditional genre of its implementation (planctus) is not widespread. The image of grieving mother is not interpreted according to the classic Catholic medieval text «Stabat mater» whereas according to the paraliturgical song poetry of Central European countries and Orthodox church tradition, represented by Simeon Logothetis canon. The canonical text «Stabat mater» acquires relevance in the late 20th century. Its implementation is related to the Postmodern trends of contemporary culture and ranges from radical rethinking and deconstruction of the Christian tradition (G. Nemirovsky) to continuation and creative rethinking of the best achievements of world culture (A. Rodin).

Key words: «Stabat mater», planctus, liturgical tradition, paraliturgical tradition, Postmodernism, Gregory Nemirovsky, Alexander Rodin.

Актуальність теми дослідження. Образ Богородиці скорботної вже багато століть надихає поетів, художників, скульпторів, музикантів на створення шедеврів, що увійшли у скарбницю світового мистецтва. Середньовічна поема «Stabat mater» є одним із знакових творів у європейській культурній традиції, яку втілили у своїх опусах сотні композиторів. Образ матері, що страждає, коли бачить музи та смерть сина, є надзвичайно символічним та багатограним і актуалізується у кожную добу, вносячи нові смисли у його інтерпретацію. Для української культури поема «Stabat mater» не стала твором, що формував генеральну лінію у трактуванні теми Богородиці скорботної. Втім, її впливи – прямі або непрямі – були завжди відчутні та неодноразово інспірували поетів та композиторів на написання нових творів, які продовжували європейську традицію або дискутували з нею.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українській науці сьогодні, на жаль, відчутний брак інтересу до означеної теми. Серед вчених, які зверталися до дослідження «Stabat mater», відзначимо праці О. Беркій, серед яких особливо виділимо її дисертаційне дослідження [1], у якому розглянуто жанр «Stabat mater» у творчості зарубіжних композиторів від Середньовіччя до сучасності. На жаль, у ньому лише кілька сторінок присвячено творам українських композиторів [1, 165–169], які зверталися до тексту «Stabat mater», детально проаналізовано лише твір Г. Гаврилець. До останнього твору в своєму дисертаційному дослідженні звернулася й Т. Сухомлінова, розглядаючи «Stabat mater» Г. Гаврилець як один із зразків духовної творчості мисткині [13, 155–164]. Щодо впливу поеми на паралітургічну духовно-пісенну творчість, то в численних публікаціях українських духовних пісень, здійснених у різні роки В. Гнатюком, О. Гнатюк, П. Женьюхом, Д. Штерном та ін., ми знаходимо тексти, які є перекладами поеми «Stabat mater» або ж інспіровані нею чи її жанровими прототипами, однак на сьогоднішній день відсутні наукові розвідки, у яких було б проаналізовано вплив європейських пісень-планктів і зокрема «Stabat mater» як найбільш відомий текст, що репрезентує цей жанр, на позалітургічну (духовну та концертну), паралітургічну та літургічну творчість українських поетів та композиторів від бароко до сучасності.

Мета статті – висвітлення еволюційної динаміки богородичних пісень-планктів, репрезентованих поемою-секвенцією «Stabat mater» та іншими літургічними та паралітургічними творами західно-християнської та східно-християнської традицій, в українській музичній культурі від бароко до постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Образ Богородиці скорботної в європейського слухача нерозривно пов'язаний з текстом «Stabat mater» – знаменитою поемою-секвенцією, що найімовірніше належить перу францисканцю Якопоне да Тоді (XIII ст.). Однак ще на три століття до того у східній церковній гімнографії євангельський образ скорботної матері був блискуче втілений у знаменитому каноні повечір'я Великої П'ятниці «Плач Пресвятої Богородиці», який за традицією приписується Симеону Логофету (X ст.). Обидва твори, у яких здійснено класичні для західно-християнського та східно-християнського світу інтерпретації теми Богородиці скорботної, не є тотожними ані за жанром, ані за змістом. Нагадаємо, що канон Симеона Логофета має дві лінії – оповідну та ліричну, які

розвиваються паралельно: у першій змальовано основні моменти євангельської оповіді від розп'яття Ісуса до його погребіння, друга є власне плачем Богородиці – експресивним монологом, у якому Божя Матір звертається до Сина, розп'ятого на хресті. Поема Якопоне да Тоді, у якій відбилися риси пізньосередньовічного індивідуалізму та помітні відлуння популярного у францисканських колах флагелантства, також має оповідну та ліричну лінії, але вони, на відміну від твору Симеона Логофета, не чергуються, а йдуть послідовно. Ще одною відмінною рисою є те, що у першій частині поеми Якопоне да Тоді міститься стислий опис не кількох епізодів з Євангелія, лише одного – момент стояння Діви Марії біля хреста та її страждань, які вона відчувала, коли бачила хресні муки свого Сина. Смысловим центром «Stabat mater» є його друга половина, де автор звертається від першої особи ліричного героя до Діви Марії з проханням удостоїти його бути співучасником її страждань й розділити з нею хресні муки Ісуса. В обох поетичних творах найбільш вражаючими за експресією є епізоди, у яких мова йде від першої особи, однак у каноні Симеона Логофета цією особою є Богородиця, яка переживає найтрагічніший момент свого життя, тоді як у поемі Якопоне да Тоді страждання Богородиці подано опосередковано, крізь призму світосприйняття ліричного героя, який через її співстраждання хресним мукам Спасителя прагне отримати захист у Судний день.

В католицькій традиції «Stabat mater» як текст літургійного призначення отримав велику кількість музичних інтерпретацій, кількість яких на сьогоднішній день налічує кілька сотень. Зосередимо однак нашу увагу не на літургійних, а на позалітургійних та паралітургійних рецепціях цього тексту, виключаючи твори кантатно-ораторіального жанру, які у XIX ст. хоча і створювалися на канонічний текст, однак звучали поза богослужінням, а також твори європейських композиторів XX ст., що писалися для концертного виконання. Основними жанровими дефініціями «Stabat mater» у літургійній практиці є секвенція й гімн, у паралітургійній при відтворенні у поетичній формі євангельських подій митці зверталися до жанру планкту (*planctus*). В європейській практиці планкти протягом століть могли мати різні музичні втілення, однак найбільш простою, а тому стійкою формою стали пісні-планкти, які співаються й понині.

У європейському Середньовіччі планкти могли бути різної тематики, однак одним з популярних їх видів у XII – XIII ст. був плач Богородиці, що стояла під хрестом. Найбільш відомими творами до появи «Stabat mater» Якопоне да Тоді була секвенція (кондукт) «*Planctus ante nescia*» (бл. 1140 р.), яка приписується Готфріду Сен-Вікторському, та «*Planctus Beatae Virginis Mariae*» («*Quis dabit capiti meo aquam*») Огерія, абата Лучедіо (*Ogerius de Lucedio*), що жив у XII ст. Окрім латиномовних, широко побутували пісні-планкти національними мовами, які у різний спосіб інтерпретували євангельський сюжет. Отже, в католицькому світі, попри безумовну пріоритетність знаменитої поеми-секвенції «Stabat mater», існували й інші трактування теми страждань Богородиці під хрестом. Серед тих творів, що були відомі на східнослов'янських землях, назвемо польські пісні «*Żałośnie Paniienka płakała*» та «*Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie*» (остання існувала у двох варіантах – п'яти- та чотирнадцятистрофній, де спільними були форма строфи та кілька початкових рядків), які були відомі на східнослов'янських землях у XVII – XVIII ст. завдяки перекладам¹. У чотирнадцятистрофній пісні «*Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie*» євангельські події змальовуються більш детально, а тип оповіді нагадує канон Симеона Логофета з паралельним розвитком двох ліній – оповідної та ліричної. Численні європейські паралітургійні пісенні твори XVII – XVIII ст. свідчать про те, що тема скорботної матері, інтерпретована у поемі «Stabat mater», при всій її знаковості для європейської культури, не була єдиною для західно-християнського світу.

На східнослов'янських землях текст «Stabat mater» став відомим через посилення західних впливів у добу бароко. Оскільки він не входив до числа літургійних текстів у східно-християнській церковній традиції, то його рецепція відбувалася у рамках позалітургійної, а пізніше паралітургійної творчості, представленої переважно пісенним жанром.

У православної гілці духовно-пісенної традиції, що мала *позалітургійне* призначення, після знайомства та адаптації польського репертуару (транслітерації та переклади польських пісень «*Żałośnie Paniienka płakała*» («Жалосне панїнка плакала») та «Жалосно дѣвица рыдаше») та «*Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie*» («Юж цѣ жегнам, наймилший сыну Езуסף») та «Уже ты лишаюся, сладкое чадо»²), з'являються перші пісні-планкти українських авторів – Єпифанія Славинецького («О Дѣвице пречистая») та Дмитрія Ростовського («О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил», «Зрящи Сына поносной смерти сужденна», «Нас дѣля распятого Марія видящи»³). Обидва церковні діячі працювали у Московській державі, тому їхні твори були відомі не лише на українських землях, оскільки найдавніші їх записи, що дійшли до нас, походять з численних російських рукописах останньої третини XVII ст.

Щодо інтерпретації євангельських подій, то усі чотири твори українських авторів спираються не на трактування теми страждань Богородиці під хрестом, представленій у поемі «Stabat mater», а на католицьку (передусім польську) паралітургічну пісенну поезію, з якою обидва були добре знайомі. При цьому, як церковні ієрархи, Дмитрій Ростовський та Єпифаній Славинецький не могли не знати текст канону Симеона Логофета на Велику П'ятницю, а тому при написанні своїх творів не могли оминати його впливу. Так, мотив воскресіння, яким закінчується канон, ми бачимо у пісні «Нас д'ля распятого Марія видящи», епізод поховання Ісуса Йосифом – у пісні «О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил», благання про смерть разом з Ісусом – у пісні «Зрящи Сына поносной смерти сужденна». Щодо впливу поеми «Stabat mater» на творчість Дмитрія Ростовського та Єпифанія Славинецького, то вона є незначною, оскільки обидва автори, які були знайомі із західною теологічною думкою, у поетичній творчості, призначеній для мирян, орієнтувалися на традиції православного богослов'я. Однак відголоски знайомства з текстом «Stabat mater» ми бачимо у пісні Єпифанія Славинецького «О Дѣвице пречистая», де автором використано (можливо, цілком свідомо) форму строфи Якопоне да Тоді (терцина, написана чотиристопним хореем з дактилічним закінченням в останньому рядку (8+8+7) з римою *aab*), яка відрізняється від пісенної строфи Славинецького лише деталями (терцина, написана силабічним віршем (8+8+8) з римою *aaa*), при цьому зміст твору є цілком відмінним від «Stabat mater». У пісні «О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил» Дмитрія Ростовського кінець твору цілком співвідносний з теологією середньовічного індивідуалізму, репрезентований автором тексту «Stabat mater», хоча в достатньо м'якій формі («Хощу слезы излїять, бес тебе не могу; помози ми, Марїе, прости руцѣ к Богу; с твоим Сыном, Марїе, хощу воскреснути»)⁴. Втім, у цих творах вплив поеми Якопоне да Тоді є непрямим, оскільки українські автори орієнтувалися передусім на ренесансну та барокову католицьку традицію паралітургічних пісень, а також на текст канону Симеона Логофета.

Вкажемо також на зразки *православної паралітургічної* творчості XVII ст., які пов'язані із жанром планкта, серед них виділимо передусім триголосні партесні концерти М. Дилецького «Рыдаючи горько», «Где, Сыну, где благовещение древнее», «О, Сыну мой возлюбленный», «Последнее, Сыну мой, целование». Як зазначає дослідниця цих творів Н. Плотнікова, їхній текст близький до канону Симеона Логофета, однак у ньому немає точних цитат, хоча «зазвичай текстовою основою концертів є власне богослужбова гімнографія або рядки псалмів» [9, 17], а не вільний переспів богослужбових текстів. Н. Плотнікова не вказує на місце написання цих концертів, однак відмічає українізм у їхніх текстах [9, 17]. Цілком ймовірно, вони були написані композитором у віленський період творчості, а якщо і пізніше, то вони все одно репрезентують українсько-білоруську традицію парафраз богослужбових текстів, більш поширену серед авторів кантів, однак, як ми бачимо, відому й авторам піснеспівів для храмових відправ.

Українська *уніатська паралітургічна* пісенність також культивувала богородичні пісні-планкти. В пісенниках, що репрезентують цю конфесію, ми можемо зустріти їх як у циклі великопісних пісень пасійного змісту, так і богородичних; у другому випадку вони призначалися для виконання на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці, яке в Уніатській Церкві було запроваджено як аналог латинського свята Семи скорбот Богородиці (*Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis*). Значимо, що у римо-католицькому календарі воно є нерухомим та припадає на 15 вересня, у греко-католицькому воно відноситься до рухомих і відзначається в десяту п'ятницю після Великодня. Хоча пісні-планкти не набули значного поширення в українському паралітургічному репертуарі, на відміну від пісень до інших церковних свят, вони все ж таки доволі часто включалися до рукописних та друкованих співаників.

Більшість пісень-планктів є творами українських авторів, хоча трапляються й переклади польських пісень⁵ («Юж ты жегнав, мой наймилши Сыну Христусе» та «Юж ты благославлю, мой найсладший Сыну Исусе» як переклади пісні «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie») та знаменитої секвенції «Stabat mater» («Предста мати болѣзненна» з білоруського Супрасльського богогласника [18, 514–515], «Стала мати зармущенна» із закарпатського репертуару [17, 192–193]; «Стала мати болѣюча» з Лемківщини (через польське посередництво – пісню «Stała matka bolejąca» [8, арк. 112 зв. – 113 зв.])). Серед оригінальних українських творів з галицьких рукописних пісенників XVIII – XIX ст. вкажемо на пісню «Іордане, рѣко, стани, егда и аз стою» [11, 31 зв. – 32], яка записана у циклі пісень пасійного змісту. В закарпатських рукописних пісенниках того ж періоду ми бачимо більшу кількість пісень-планктів («Ах я matka зармучена» [5, 157–158], «Марія под крижом стала» [5, 157–158], «Яй любезна матко, у тих велких мукох» [5, 158–161]), які були достатньо популярними у тому регіоні.

Усі оригінальні українські твори спираються на зразки паралітургічних католицьких пісень, в них переважає оповідна лінія, у якій змальовуються євангельські події Страстей Христових від зради Іуди до погребіння, лірична є менш розвиненою. Саме таке змістовне рішення у закарпатських піснях-планктах пов'язано з тим, що вони призначалися для виконання у Велику П'ятницю (усі зазначені пісні-планкти записані у циклі пасійних пісень), а, отже, їхній зміст був сконцентрований на Страстях Христових, а не на образі Богородиці. Серед більш давніх творів, що часто записувалися і в галицьких, і в закарпатських рукописних пісенниках, відмітимо пісню «О Дѣвице пречистая» Єпифанія Славинецького.

Відзначимо також той факт, що в українській рукописній традиції, яка репрезентувала твори паралітургічного призначення XVIII – XIX ст., практично відсутні приклади приурочення пісень-планктів до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці. Серед винятків – рукописний лемківський співаник, названий І. Франком Кам'янським богогласником (1734), який завершується двома піснями-планктами («Юж ты жегнав, мой наймилши Сыну Христусе» та «Стала мати болѣюча» [8, арк. 110 зв. – 113 зв.]). Обидві пісні, що входять до календарної частини співаника з великопісними та великодніми піснями, атрибутовані переписувачем як плач (лямент) Богородиці з прив'язкою до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці, що випадає на десяту п'ятницю по Великодню.

Традицію виконання пісень-планктів на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці було закріплено в друкованому почаївському «Богогласнику» (1790–1791), де вони увійшли до календарної частини циклу богородичних пісень. Видавці «Богогласника» обрали для друку три твори – «Нас дѣля Распятого Марія видящи» (№ 101), «О Дѣвице всечестная!» (№ 102) та «Богом избрана Мати и Панна» (№ 103). Нагадаємо, що дві перші походять з XVII ст., а їх авторами є Дмитрій Ростовський та Єпифаній Славинецький. Зазначимо, що у галицьких та закарпатських рукописах пісня «О Дѣвице пречистая» була достатньо популярною, значно менш поширеним був твір «Нас дѣля Распятого Марія видящи». У порівнянні із записами XVII ст. в обох піснях у богогласникової редакції було частково видозмінено і музику, і текст (відмітимо, що у творі Єпифанія Славинецького змінено інципіт, який є його емблемою), однак ці зміни не є радикальними і обидві пісні залишилися цілком впізнаваними. Також зазначимо, що попри традицію рукописних співаників, пісні-планкти не увійшли до групи пасійних пісень «Богогласника». Отже, ми констатуємо, що репертуар богогласникових пісень-планктів *лише частково* збігався з рукописним, і *принципово різнився* щодо їх призначення у церковній практиці. Щодо галицької рукописної традиції у XIX ст., то призначення пісень-планктів залежало від того, чи переписувач орієнтувався на «Богогласник», чи на рукописну традицію XVIII ст.

У друкованих виданнях XIX – початку XX ст. включення пісень-планктів залежало від типу збірки, способі упорядкування пісень, місцевої традиції та інших чинників. У почаївському виданні «Пѣсны благоговѣйныя. В кратцѣ собранныя. Поемыя. При Божественной Літургии чтенной ...» (1806) нова пісня «Прежде от всѣх вѣк от Бога избрана Марія чиста» позначена як «пісня по співтепінне Богородиці», однак розміщена серед пасійних пісенних творів [4, 70]). Закарпатська друкована збірка «Пѣсенникъ или собраніе пѣсней ...» (1913) [10], що містить три пісні-планкти («Стала мати зармущенна» (№ 86), «О я мати зармущенна» (№ 88), «О Дѣвице пречистая» (№ 89)), орієнтована на кодифікацію місцевої рукописної традиції, без врахування на той момент вже більш ніж сторічної історії друку духовних пісень, практикованої на Волині та Галичині, а саме тому усі пісні-планкти розташовано у циклі великопісних пасійних пісень, оскільки у церковному календарі пісенника, як і у більшості закарпатських рукописних співаників, це свято відсутнє. Також відзначимо той факт, що у пісні Єпифанія Славинецького збережено оригінальний інципіт, а не подано його богогласникову редакцію.

Оновлення галицького репертуару, що розпочалося наприкінці XIX ст. отцями-василіанами, завершилося кодифікацією нового репертуару, названого нововасиліанським. Нові церковні пісні було видано у збірці «Церковні пісні» у 1926 р. Знаменно, що новостворені пісні-планкти, як колись у «Богогласнику», увійшли до циклу пісень на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці. У збірнику «Церковні пісні» [16] їхню кількість було збільшено до шести («Богом ще перед всіх вік» (№ 180), «Господь з болю» (№ 181), «Багатостраждальная Божая Мати» (№ 182), «На Голгофті при хресті» (№ 183), «О Мати Божа» (№ 184), «Під святий хрест наблизися» (№ 185)), сьома пісня, що міститься у додатку серед нових пісень – знаменита «Страждальна мати» (№ 313). Усі названі твори написані отцями-василіанам, які продовжили традицію богословсько-поетичної інтерпретації теми страждання Богородиці, що стояла під хрестом. Відповідно до європейської та української традиції пісень-планктів, у них звертання Богородиці до Сина поєднано з іншими євангельськими подіями (Благовіщення, Різдво, весілля у Кані Галілейській), які подаються як її спогади у момент найбільшої скорботи. Серед цих творів немає жодної, яка б переспівувала або наслідувала текст «Stabat mater». Серед

новацій нововасиліанських пісень відзначимо іконославильні пісні-планкти «Багатостраждальна Божая Мати» (До Співстраждальної Матері Божої Білостоцької), «О Мати Божа» (До Матері Божої Івановецької).

Стилістично усі названі твори спираються на пісенно-романсові інтонації, характерні для музичної культури Галичини початку ХХ ст. Відзначимо у мелодиці пісні «На Голгофті при хресті» риторичну фігуру *exclamatio* на словах «Боже, Боже, Сину мій» – стрибок угору на нону після фермати змальовує емоційний сплеск, яким відзначена пряма мова Богородиці (приклад 1) [16, 234–235]. У цілому використання музичної риторики в національній духовно-пісенній традиції не було поширеним явищем, у тому числі серед пісень-планктів, єдиним прикладом, який можна інтерпретувати як зразок музично-риторичного коментаря тексту – використання фігури *exclamatio* у богогласниковій пісні «Богом избрана Мати и Панна» (№ 103) в аналогічному випадку, а саме при звертанні Богородиці зі словами «Увы мнѣ, Сыну» після оповідної частини; у музичному плані у богогласниковій пісні риторичність виражена менш яскраво, ніж у творі ХХ ст., однак вона є цілком наочною і очевидною, оскільки виділені слова підкреслюються за допомогою високого регістру, особливо у порівнянні з попередньою фразою (приклад 2).

Приклад 1.

Пісня «На Голгофті при хресті» («Церковні пісні», № 183)



Приклад 2.

Фрагмент пісні «Богом избрана Мати и Панна» («Богогласник», № 103)



У часи радянського державного атеїзму розвиток української церковної музики був перерваний і відновлений лише після отримання Україною незалежності. Повноцінний розвиток церковної традиції був можливий лише у діаспорі. Серед видань духовних пісень, у яких ми знаходимо пісні-планкти, назвемо греко-католицький співаник «Grekokatolicki Duchovní Pisni», що вийшов у 1969 р. у Чехословаччині [19], у якому українські пісні було записано латинкою згідно норм словацької мови. Попри те, що більшість творів було взято з галицьких видань, передусім нововасиліанських, співаник зберіг популярну на Закарпатті структуру, а тому пісні-планкти, серед яких відомі пісні «O Ďvice Prečistaja» та «Stradal'na Mati», потрапили не до богородичних пісень, приурочених до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці, а великопісних.

Починаючи з 90-х рр. ХХ ст. в Україні йде швидке відродження церковного життя та практики богослужіння в усіх християнських конфесіях. В оновленому церковному літургічному та паралітургічному репертуарі ми знаходимо й пісні-планкти. Якщо перевидання без жодних змін нововасиліанського співаника «Церковні пісні» засвідчила про тяглість греко-католицької традиції, яка була штучно перервана у 1946 р. і відновлена у 90-х рр. ХХ ст., то в деяких нових греко-католицьких виданнях, серед яких назвемо співаник «Господь пісня моя» [6], відчутні тенденції до нівелювання католицьких конфесійних рис, і саме тому знаменита пісня-планкт «Страждальна мати» потрапляє до великопісних пасійних пісенних творів, чого не було раніше у греко-католицьких виданнях. Також у збірці «Господь пісня моя» серед молодіжних пісень, які нині часто включаються до католицьких видань під впливом протестантської традиції, надруковано пісню «Mater dolorosa (Страждальна мати)»,

написану на вірші Богдана-Ігоря Антонича, попри те, що цей твір важко віднести до пісень пасійного змісту і взагалі релігійних пісень, оскільки вірш Антонича має передусім філософський зміст.

У римо-католицькому пісеннику «Вгору серця» (2001) [3] пісні-планкти містяться і у розділах пасійних пісень, так і приурочених до свята Матері Божої страждальної: до групи пасійних пісень увійшли твори «Стала страждальна мати» (№ 90) та «Страждальна мати» (№ 91), де перший є перекладом секвенції «Stabat mater» (мелодія пісні спирається на неогригоріанський гімн, призначений для виконання на великопісний період), здійсненим о. Олегом Сартаковим (під псевдонімом М. Кріпак), відомим серед українських римо-католиків автором духовних пісень, а другий – нововасиліанська пісня із збірки «Церковні пісні». У розділі богородичних пісень на свято Матері Божої страждальної вміщено нововасиліанську пісню «На Голгофі при хресті» (№ 475). У збірці «Psallite Deo» (2016) [20] відсутні пісні на свята Матері Божої страждальної, а тому усі пісні-планкти увійшли до розділу з великопісними (пасійними) творами. До вже названих двох пісень зі збірки «Вгору серця» додано ще одну – пісню «Мати під хрестом стояла», яка інспірована текстом «Stabat mater».

Отже, в українській позалітургічній та паралітургічній традиції жанр планкта був відомий, проте не набув значного поширення у зв'язку із особливостями конфесійної мапи України. Щодо рецепції тексту «Stabat mater» в українській традиції планктів, то його переспіви та адаптації не були надто популярними, а автори у своїй творчості орієнтувалися на паралітургічну пісенну поезію центральноєвропейських країн та православну церковну традицію, представлену канонам Симеона Логофета. Щодо використання пісень-планктів в українській паралітургічній практиці XVIII – початку XX ст., то подвійна функціональність, закладена у змісті твору, виявилася у цікавій закономірності їх розміщення у рукописних співаниках серед пасійних пісень, тоді як у більшості друків – у числі творів, приурочених до свята Співстраждання Богородиці. У XX ст. ця закономірність дещо нівелюється, оскільки конфесійний плюралізм постмодерної доби дає більш широкий простір для формування та упорядкування пісенного репертуару.

Відродження та оновлення традицій богослужбової музики наприкінці XX ст. відбулося не лише у сфері літургічної практики, а й у композиторській творчості. Після зняття заборони на написання музики на богослужбові тексти, практично кожен український композитор починає звертатися до біблійної та гімнографічної поезії. Попри те, що переважна більшість українських митців є православними, вагоме місце у їхній творчості посідає музика, яка апелює до католицької традиції. Серед сучасних українських композиторів, хто у своїй творчості звернувся до канонічного тексту «Stabat mater»⁶, назвемо твори І. Щербакова (1992), Г. Немировського (1994), М. Шука (1999), Б. Сегіна (2002–2003), Г. Гаврилець (2002), О. Родіна (2015). Усі зазначені митці по-своєму втілюють у своїй творчості образи знаменитої середньовічної поеми, продовжуючи багатовікову традицію, вступаючи з нею у діалог або ж відходячи від неї і даючи свої радикальні смислові, змістовні або музичні рішення. Сконцентруємо увагу на двох з названих творів, а саме на «Stabat mater» Г. Немировського та О. Родіна, які репрезентують початковий та сучасний етап українського постмодернізму.

Григорій Немировський (нар. 1971 р.) – сучасний український композитор, що нині проживає в Німеччині. Його твір «Stabat mater» (1994) для фортепіано, скрипки, альту, сопрано, басу і віолончелі є класичним зразком мистецтва постмодернізму, однак край нетрадиційним щодо художнього втілення середньовічного католицького тексту. Г. Немировський у своєму творі не лише відходить від традиційного трактування жанру, а й від власне християнської інтерпретації сюжету: це не просто постмодерне трактування «Stabat mater», характерне, наприклад, для твору І. Щербакова (про це див. [2]), а повний розрив з християнською традицією. Високоетичний та високопоетичний текст, який надихав протягом сотні століть митців на створення шедеврів християнського мистецтва, трактовано в інфернальному ключі, який композитор обирає свідомо. За словами його друга Г. Немировського та його колеги, композитора С. Ярунського, висловленого в інтернет-діалогах під відео твору, автор прагнув показати не лише християнське трактування сюжету, а дати його інтерпретацію з позицій двох сил – божественної та диявольської, де правда знаходиться посередині й жодна сторона не має стовідсоткової істини.

Інтерпретація сакрального тексту, як і самого євангельського сюжету в інфернальному дусі, не є чимось новим в європейській культурі, оскільки творці доби постмодернізму не прагнуть вигадувати нічого нового і часто звертаються до вічних сюжетів, тем та ідей, даючи їм свою, іноді радикальну, інтерпретацію. Десакралізацію сакрального жанру вже було використано в одному з найпопулярніших творів світової музики – «Фантастичній симфонії» (1830) Г. Берліоза. Оригінальною однак є інтерпретація образу Богородиці: її страждання уподібнюються стражданням Христа (перформативне відтворення розп'яття Богородиці), тоді як основний стрижень сюжету «Stabat mater» – страждання Богородиці через споглядання смерті Сина.

Для втілення задуму композитор обирає 1-шу, 4-ту, 5-ту та 8-му терцини середньовічної поеми, у яких йде оповідь про страждання Богородиці, що бачить свого Сина на хресті, натомість відкидає рядки, у яких сконцентровано рефлексивне та особистісне начало, обмежуючись зовнішніми подіями, змальованими у сюжеті. Інфернальність у творі уособлюється передусім через вокальну партію, де сходження у пекло символізує низхідна лінія вокальних партій (риторична фігура *catabasis*), часті вокальні гліссандо та жіночий сміх (приклад 3), воно доповнюється також використанням різноманітних гліссандуючих «ковзань» струнних, грою піаніста по струнах роялю.

Приклад 3.

Г. Немировський. Фрагмент твору «Stabat mater» (рукопис)

Доповнює загальну інфернальну картину і відеоряд: у мережі інтернет можна знайти всеукраїнську телепрем'єру твору у рамках програми «Арт-Майдан» на УТ-1 13 травня 1994 р., де поєднання загального (чорно-білого) та ближнього (кольорового) планів також зорозило враження від «потойбічного» звучання музики. Кульмінацією «Stabat mater» Г. Немировського стає падиння нот у виконавців вокальних партій на підлогу і перформативне відтворення розп'яття Богородиці наприкінці твору.

Зазначимо, що серед творів українських митців, пов'язаних із західною церковною традицією, у яких блюзнірські трактуються християнські сюжети – «Маленька чорна меса» (1992) Г. Немировського, «Стриптиз-реквієм» (1998, 2004) С. Ярунського. Тематично близькою за антихристиянською спрямованістю є й інструментальна трилогія Містерія-буф № 1 С. Ярунського, під час виконання її третьої частини «Пісня павича, або викритий Христос» (1996, авторське визначення – гідота для 13 інструментів) було спалено Біблію, хоча в останньому творі немає відсилання до жанрів католицької церковної традиції.

Отже, початковий етап українського постмодернізму, який розпочався пізніше від світового, характеризується прагненням якнайшвидше реалізувати усі його потенціальні можливості. Низка українських митців, у тому числі Г. Немировський, у своїх творчих проєктах обрала найбільш радикальний варіант постмодернізму, коли нищівної деконструкції зазнала християнська традиція у її найбільш знакових жанрових втіленнях, до яких належить «Stabat mater».

Композитор і піаніст Олександр Родін (нар. 1975 р.) у 2001 р. закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової. Сьогодні він мешкає у Києві та є одним з провідних українських композиторів, твори якого часто звучать на концертних майданчиках і в театрі. О. Родін часто звертається до жанрів духовної музики, серед яких до західної традиції апелює «Missa Luminosa» (2009) та «Stabat mater» (2015).

Композитор звернувся до жанру «Stabat mater» у зв'язку із подіями, які відбувалися на Майдані Незалежності в Києві під час Революції Гідності. Образ скорботної матері виник у О. Родіна у зв'язку з оплакуванням героїв Небесної сотні, де вічний сюжет отримав нове звучання. Композитор так говорить про свій твір: «Безумовно, це був прямий відгук на те, що відбувається довкола нас, із нами, але в результаті глибоких переживань мені побачився глобальний зв'язок давнього з нинішнім ... Чи змінились відчуття матері, яка втратила сина, з часів Христа і Діви Марії? Із цього питання й народилася музика» [14].

«Stabat mater» О. Родіна – один з найдраматичніших творів композитора. В його інтерпретації композитор слідує традиції, вступає з нею у діалог, але не оновлює її і не сперечається з нею. Твір написаний для двох солістів (сопрано і мецо-сопрано) і камерного оркестру (2 скрипки, альт, віолончель, контрабас). На відміну від Г. Немировського та І. Щербакова, які для своїх творів взяли лише окремі строфи тексту, О. Родін, орієнтуючись на музичні взірці бароко, коли усі церковні жанри отримували кантатно-ораторіальні шати, використовує усі 20 терцин канонічного латинського тексту, розбиваючи його на одинадцять частин. За стилем ця музика є цілком сучасною, яка хоча і апелює до барокових жанрово-стильових моделей, але не тотожна їм, про що свідчать музична мова і стиль твору. Втілення сюжету є цілком традиційним: хресні страждання Ісуса та співстраждання Богородиці інтерпретуються як рух до катарсису.

Серед барокових рис у «Stabat mater» О. Родіна відзначимо велику кількість *риторичних фігур*, які композитор широко використовує у своїх творах на католицькі церковні тексти. Так, «Missa Luminosa» «насичена музично-риторичними фігурами, серед яких ... “anabasis”, “catabasis”, “поема”, “fuga”, “suspensio”, “circulatio”, “mimesis”, також чітко виділяється символ хреста, який є ключовим елементом першої та заключної частин твору» [12, 178]. У I-й частині «Stabat mater» мотив *f-e-cis-d*, що звучить спочатку в оркестрі, потім у транспозиції в партії мецо-сопрано та сопрано, є риторичною фігурою *passus duriusculus*, яка ілюструє озвучений ним текст «Stabat mater dolorosa» («Стояла скорботна мати»). Водночас мотив нагадує фігуру хреста, яку часто використовував у своїх творах Й. С. Бах (*приклад 4*).

Приклад 4.

О. Родін. «Stabat mater». I ч. (фрагмент)



Іншими ключовими словами I-ої частини є його закінчення «Dum pendeat Filius» («Коли на ньому висів Син»). Ці трагічні слова композитор підкреслює за допомогою паузи (риторична фігура *aprosiopsis*), зміною темпу й ладу (*приклад 5*).

Приклад 5.

О. Родін. «Stabat mater». I ч. (фрагмент)

В III-й частині є дуже виразне поєднання риторичних фігур *exclamatio* та *passus duriusculus* на словах «O quam tristis et afflicta» («О, яка сумтна і зажурена») на початку нової фрази, що звучить як благання (приклад 6).

Приклад 6.

О. Родін. «Stabat mater». III ч. (фрагмент)

Музичний фрагмент III частини «Stabat mater» О. Родіна. Зображено дві системи нотного запису. Верхня система містить мелодію з динамічними позначеннями *mp* та *mf*. Нижня система містить супровід. Ліричні тексти розташовані під нотами: «O quam tris - tis et af - fli - eta fu - it il - la be - ne - di - eta, o quam».

Остання, XI-а частина – кульмінація усього циклу, катарсис, яка пронизана світлим, радісним настроєм очищення. Початок висхідного руху (алюзія на риторичну фігуру *anabasis*) у партії солістів на текст «Fac me cruce custodiri» («Нехай я буду захищений хрестом»), передусє атмосфері нестримного гімну життю, з усіма його сумтками й радощами (приклад 7).

Приклад 7.

О. Родін. «Stabat mater». XI ч. (фрагмент)

Музичний фрагмент XI частини «Stabat mater» О. Родіна. Зображено дві системи нотного запису. Верхня система містить мелодію з динамічними позначеннями *mf*. Нижня система містить супровід. Ліричні тексти розташовані під нотами: «Fac me cru - ce cu - sto - di - ri, mor - te Chri - sti prae - mu - ni - ri».

Отже, композитор підкреслює значення ключових слів тексту «Stabat mater» відповідними риторичними фігурами для того, щоб більш наочно передати стан страждання і одночасно вказати на зв'язок із ренесансною та бароковою традицією, коли саме у такий спосіб інтерпретувалися богослужбові тексти.

Варто однак зазначити, що у творі є багато постмодерністичних рис, серед яких відзначимо алюзії та квазіалюзії. Серед найбільш яскравих алюзій назовемо виконавський склад (сопрано, меццо-сопрано, камерний (струнний) оркестр), який апелює до знаменитого твору Дж. Б. Перголезі (сопрано, альт, хор, камерний (струнний) оркестр), з яким, до речі, твір О. Родіна прозвучав під час прем'єри у 2015 р. [14]. Окрім того, вкажемо на квазіалюзію у III частині твору, де на словах «Nati roenas incluti» («муки прославленого Сина») звучить часто використовувана у бароковій музиці золота секвенція, але її звучання дуже нагадує фрагмент популярного на радянських теренах твору-містифікації «Ave Maria» Дж. Каччіні, автором якого є російський гітарист Володимир Вавілов. Квазіалюзійність є однією з рис музичної мови доби постмодернізму, але попри їх використання твір О. Родіна є цілком оригінальним завдяки сучасній музичній мові та особливостям драматургічного вирішення. Сучасний етап українського постмодернізму, який яскраво репрезентує О. Родін у своїх духовних творах, серед яких важливе місце посідає «Stabat mater», відзначається відсутністю радикалізму та зверненням до світової музичної традиції, яка творчо переосмислюється відповідно до задуму твору.

Висновки. Протягом чотирьох століть в українській музичній культурі неодноразово втаювався образ Богородиці скорботної, постаючи у різноманітних жанрових та стильових модифікаціях, орієнтиром для яких слугували тексти та їхні музичні втілення, репрезентативні для західно-християнської та східно-християнської церковних традицій, а також на мистецькі взірці від бароко до постмодернізму.

Примітки

¹ Про ці твори див. детально у статті автора [7].

² Зазначимо, що наведені приклади взято з російських рукописів, а тому репрезентують російську традицію. Однак не варто забувати, що принаймні частину рукописів було переписано українцями, що працювали у Москві, які добре знали польський репертуар, у тому числі й польські пісні-планкти, які лягли в основу новостворених українських пісенних зразків даного жанру.

³ Пісні проаналізовано за виданням [15]. Відзначимо, що з чотирьох богородичних пісень, що належать перу Дмитрія Ростовського, три відносяться до жанру планкта.

⁴ Текст наведено за виданням [15, 131] з невеликими пунктуаційними змінами.

⁵ Про особливості рецепції католицької гімнографії й духовної пісенності в уніатській традиції, в якій подаються оригінали текстів та переклади див. статтю автора [7].

⁶ Короткий огляд творів українських композиторів, що зверталися до образу Богородиці скорботної та тексту «Stabat mater» є в дисертаційному дослідженні О. Беркій [1, 165–166].

Література

1. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ольга Володимирівна Беркій. – Львів, 2006. – 253 с.
2. Білодід А. «Stabat Mater» І. Щербакова: особливості жанрової інтерпретації / А. Білодід // Музичне мистецтво: традиції і сучасність : Зб. статей за результатами VII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 21-22 листопада 2013 р. – Дніпропетровськ : Дніпр. консерв. ім. М. Глінки, 2014. – С. 102–106.
3. Вгору серця: церковний співник Римсько-католицької Церкви / [уклад. та музич. редактування: К. Бабенко; літ. редактування та худож. обробка текстів: М. Луцюк]. – К.: [б. в.], 2001. – 938 с.
4. Возняк М. З культурного життя України XVII – XVIII вв. / М. Возняк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1912. – Т. CVIII. – С. 57–102.
5. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші / В. Гнатюк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1902. – Т. XLVI. – С. 1–68; Т. XLVII. – С. 69–164; Т. XLVIII. – С. 165–272.
6. Господь – моя пісня. Збірник релігійних пісень. – Львів: Свічадо, 2003. – 656 с.
7. Зосім О. Л. Западноевропейские богородичные песни в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. / О. Л. Зосім // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М.: Изд. ПСТГУ, 2011. – Вып. 1(4). – С. 133–164.
8. Кам'янський богогласник. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. І. Франка (ф. 3). – № 4784. – 113 арк.
9. Плотникова Н. Ю. Концерты Николая Дилецкого на три голоса: вопросы атрибуции, жанра и стиля / Н. Ю. Плотникова // Музыка и время. – 2016. – № 8. – С. 11–25.
10. Пѣсенникъ или собраніе пѣсней, поемыхъ во дни праздниковъ и нарочитыхъ святыхъ, равно пѣсней покаяныхъ и надгробныхъ. – Унгвар: Книгопечатня акціонернаго общества «Унію», 1913. – 368 с.
11. Сборник духовных и светских песен. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Ф. Маслова (XXXIII). – № 48. – 142 арк.
12. Стаценко О. О. Сакральні композиції Олександра Родіна у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури // О. О. Стаценко // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, 28–30 квітня 2015 р. – К.: НАКККіМ, 2015. – С. 176–179.
13. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тетяна Петрівна Сухомлінова. – Харків, 2016. – 259 с.
14. Тарасенко Л. Про час, гідний симфоній / Лариса Тарасенко // День. 11 грудня 2015 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-chas-gidnyu-symfoniyu>
15. Український кант XVII-XVIII ст. / [упоряд., вступна стаття і примітки Л. В. Івченко; спецредакція текстів В. І. Кречотня]. – К.: Музична Україна, 1990. – 200 с.
16. Церковні пісні. – Львів: Місіонер, 1996. – 414 с.
17. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси / Ю. Яворский. – Прага, 1934. – 345 с.

18. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
19. Papp Š. Grekokatolicki Duchovni Pisni = Grékokatolícke Duchovné Piesne / Štefan Papp. – Prešov : Greko-Katolíckij Ordinariat, 1969. – 195 p.
20. Psallite Deo. Ноти до літургійних пісень «Християнського пісенника». – Одеса, 2016. – 688 с.

References

1. Berkiy, O. V. (2006). Stabat Mater in the aspect of genre-style dynamics. Candidate's thesis. Lviv: Lviv M. V. Lysenko Musical Academy [in Ukrainian].
2. Bilodid, A. (2014). «Stabat Mater» by I. Shcherbakov: peculiarities of genre interpretation. Music Art: traditions and modernity: Proceedings of the 7th Interinstitutional Scientific and Practical Student Conference. Dnipropetrovsk: Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Conservatory [in Ukrainian].
3. Lift up your hearts. Church Hymn Book of Roman Catholic Church. (2001). Kyiv [in Ukrainian].
4. Voznyak, M. (1912). From the cultural life of Ukraine of the 17 – 18th centuries. Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, CVIII [in Ukrainian].
5. Hnatiuk, V. (1902). Hungarian-Ruthenian spiritual verses. Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, XLVI–XLVIII [in Ukrainian].
6. Lord is my song. The collection of religious songs. (2003). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
7. Zosim, O. L. (2011). West-European songs to the Mother of God in East-Slavonic repertoire of the 17 – 19th centuries. Vestnik PSTGU V: Voprosy teorii i istorii khristianskogo iskusstva, 1(4), 133–164 [in Russian].
8. Kamensky bohohlasnyk (manuscript). Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, f. 3, 4784 [in Old Slavonian].
9. Plotnikova, N. Yu. (2016). Concerts of Nicholay Diletsky for three voices: issues of attribution, genre and style. Muzyka i vremya, 8, 11–25 [in Russian].
10. Songbook or collection of songs, which are sung in the days of holidays and deliberately saints equal song of repentance and tombstones. (1913). Ungvar: Unio [in Modern Church Slavonic].
11. The Collection of Sacred and Secular Songs (manuscript). Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine, f. XXXIII, 48 [in Old Ukrainian].
12. Statsenko, O. O. (2015). Sacred compositions of Alexander Rodin in the context of the major trends of contemporary Proceedings of the International Scientific and Creative Conference «Art Education in the cultural space of Ukraine of the 21st century». (pp. 176–179). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Sukhomlinova, T. P. (2016). Hanna Havrylets' choral work in the context of the Newest Revival of the national musical art. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
14. Tarasenko, L. (2015). About time worthy of symphonies. (11.12.2015). Day. Retrieved from <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-chas-gidnyy-symfoniyy> [in Ukrainian].
15. Ivchenko, L. V. (Eds.). (1990). Ukrainian kant of the 17th – 18th centuries. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
16. Church Songs. (1996). Lviv: Misioner [in Ukrainian].
17. Yavorski, Yu. (1934). Materials for the history of ancient songs literature of Carpathian Ruthenia. Prague [in Old Ukrainian].
18. Stern, D. H. (Eds.). (2000). Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag [in German].
19. Papp, Š. (1969). Grekokatolicki Duchovni Pisni = Grékokatolícke Duchovné Piesne. Prešov: Greko-Katolíckij Ordinariat [in Polish].
20. Psallite Deo. Scores to the liturgical songs «Christian Songbook». (2016). Odesa [in Ukrainian].