

УДК 781.7:781.5 (477) (092)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-11>

Сиротинська Наталія Ігорівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>

Рябінець Христина Ярославівна
аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0009-0005-0835-8597>

МЕЛОДИЧНА ФОРМУЛА ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОДЕЛЬ ЛІТУРГІЙНОГО ТА ФОЛЬКЛОРНОГО МЕЛОСУ (НА МАТЕРІЯЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА І ПАВЛА МАЦЕНКА)

У статті досліджується епістолярій Мирослава Антоновича і Павла Маценка з позиції вивчення середньовічної сакральної монодії, зокрема її структури, основною одиницею якої була мелодична формула – сталий мелодико-інтонаційний зворот (поспівка, мелозворот). Формульний матеріал слугував основою для побудови піснеспівів різних жанрів, варіювався, транспонувався, але залишався впізнаваним, забезпечуючи стилістичну цілісність літургійного репертуару. Формульне мислення характерне для греко-візантійської, латинської та слов'яно-руської літургійних традицій, що підтверджується богослужбовими збірниками з невменною та лінійною нотацією.

Виокремлюються децю відмінні погляди П. Маценка та М. Антоновича на генезу українського літургійного співу. Зокрема, П. Маценко наполягав на процесі «українізації» обрядового репертуару ще в перші століття після хрещення Русі, на його глибинній трансформації на місцевому ґрунті. Натомість М. Антонович схиляється до теорії візантійського походження української церковної музики, проводячи певні аналогії з малярством й архітектурою, які перебували під сильним візантійським впливом.

Особлива увага приділяється функціональності мелодичних формул із позиції зв'язків внутрішньої мелодичної структури з осмогласною системою. Зазначений напрям цікавив також П. Маценка, який питання форми й гласової належності вважав ключем до розв'язання проблеми гласів у візантійській музиці. Розглядаються також форми й ступені спорідненості інтонування в межах різних обрядів і зв'язок з фольклором. Припускається ймовірність впливу саме сакральних мелозворотів на народну пісенну творчість. У цьому контексті пропонується використання широких можливостей комп'ютерних технологій, що дасть змогу охопити велику кількість дослідницького матеріалу.

У підсумку окреслюються перспективи визначення ступеня близькості мелодико-інтонаційних зв'язків у співаному літургійному просторі християнських обрядів різних конфесій, а також генетичного зв'язку сакральної монодії з українським фольклором.

Ключові слова: мелодична формула, Мирослав Антонович, Павло Маценко, Олександр Кошиць, український фольклор, народна пісня, українські ірмологіони, сакральна монодія.

Syrotynska Natalia, Ryabinets Khrystyna. Melodic formula as a universal model of liturgical and folklore melody (based on the correspondence of Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko)

The article examines the correspondence of Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko from the perspective of medieval sacred monody, particularly its structure, the basic unit of which was a

melodic formula – a fixed melodic-intonational phrase (chant, melodic phrase). The formulaic material served as the basis for the construction of chants of various genres, varied, was transposed, but remained recognizable, ensuring the stylistic integrity of the liturgical repertoire. Formulaic thinking is characteristic of the Greek-Byzantine, Latin, and Slavic-Russian liturgical traditions, as confirmed by liturgical collections with neumatic and linear notation.

The somewhat different views of P. Matsenko and M. Antonovich on the genesis of Ukrainian liturgical singing stand out. In particular, P. Matsenko insisted on the process of “Ukrainization” of the ritual repertoire in the first centuries after the baptism of Rus, on its profound transformation on local soil. M. Antonovich, on the other hand, leans toward the theory of the Byzantine origin of Ukrainian church music, drawing certain analogies with painting and architecture, which were strongly influenced by Byzantium.

Particular attention is paid to the functionality of melodic formulas from the perspective of the connections between the internal melodic structure and the osmo-gloss system. This direction was also of interest to P. Matsenko, who considered the question of form and voice affiliation to be the key to solving the problem of voices in Byzantine music. The forms and degrees of similarity of intonation within different rites and connections with folklore are also considered. The possibility of the influence of sacred melodies on folk song creativity is suggested. In this context, the use of the wide possibilities of computer technology is proposed, which will allow a large amount of research material to be covered.

In conclusion, the prospects for determining the degree of closeness of melodic-intonational connections in the sung liturgical space of Christian rites of different denominations, as well as the genetic connection between sacred monody and Ukrainian folklore, are outlined.

Key words: *melodic formula, Myroslav Antonovych, Pavlo Matsenko, Oleksandr Koshyts, Ukrainian folklore, folk song, Ukrainian irmologies, sacred monody.*

Вступ. Початок ХХ ст. зарепрезентував значний поступ європейської науки в царині медієвістичних студій, зокрема, у ділянці середньовічної сакральної монодії. У цьому контексті важливе місце відводилося питанню форми, структурною одиницею якої була мелодична формула. Цей термін означає певний мелодико-інтонаційний зворот, який називали також поспівкою або мелозворотом. Корпус таких мелодичних формул використовувався як основа для побудови різних жанрів церковної музики. Вони повторювалися буквально або на різній висоті, а найчастіше варіювалися, залишаючись впізнаваними у своїй основі. Використання цих т. зв. моделей дозволяло розбудовувати репертуар сакральних піснеспівів – від найпростіших жанрів до найскладніших. Так розвивався півчий літургійний репертуар, зберігаючи при цьому загальну стилістичну цілісність.

Важливо зазначити, що формульне мислення як функціональний принцип є характерним для греко-візантійської, латинської, а також слов'яно-руської обрядових традицій. Це підтверджується змістом літургійних збірників як із невменною нотацією, так і з лінійною, публікація яких активізувалися у ХХ столітті. У цьому контексті резонансною подією стало започаткування в 1935 році серії видань ММВ (Monumenta Musicae Byzantine)¹, що сприяло дослідницькому гуртуванню цілої плеяди представників різних медієвістичних шкіл: Егона Веллеша (Wellesz), Гудрун Енгберг (Engberg), Крістіана Ганніка (Hannick), Кеннета Леві (Levy), Крістіана Тодберга (Thodberg), Герди Вольфрам (Wolfram), Франческо д'Аюто (d'Aiuto) та ін. За тривалий час функціонування ММВ було опубліковано десятки цінних рукописів – грецьких і слов'янських, зокрема з лінійними транскрипціями

¹ Monumenta Musicae Byzantine – серія академічних видань, присвячених нотованим джерелам музичної культури Візантії, заснована при Копенгагенському університеті в 1935 році Карстеном Хьогом (Carsten Høeg) <https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae>

грецьких невм, що дало змогу виразніше виявляти особливості форми монодійних піснеспівів. Зокрема, такі структурні складники, як належність до осмогласної системи, ладо-во-ритмічна організація, взаємодія мелосу з текстом на рівні складочисельності, акцентуації і композиції. Водночас виразно виділяється пріоритетність інтонаційних формул, покладених в основу мелодичного розгортання піснеспіву.

Матеріяли та методи. Методологічну основу дослідження становлять *порівняльний аналіз* фрагментів української сакральної монодії, латинського хоралу й українських народних пісень; *стилістичний аналіз*, спрямований на виявлення характерних рис середньовічного музичного мистецтва; *історико-культурний метод*, що дає змогу простежити еволюцію підходів до аналізу середньовічного мелосу.

Результати. Функціональність окремих формул визначається ще в середньовічних трактатах і пов'язана зі сталим використанням у визначених фрагментах форми, зокрема, на початку, посередині та в каденції. Це сприяло впорядкованості загальної структури піснеспіву, риторичній довершеності, а також формуванню цілісного інтонаційного образу. Водночас часта повторність мелодичних формул у межах осмогласся зумовила пошук відповідності окремих формул певному гласу. Увесь цей півчий літургійний комплекс разом із численними складниками християнського обряду адаптовано молодією Київською державою. У цьому контексті дотепер залишається відкритою наукова дискусія щодо ступеня спорідненості національної обрядової практики з греко-візантійською.

Цікаві думки на вищезазначену тему прочитуємо в об'ємному епістолярії українських музикознавців-медієвістів Павла Маценка², який проживав у США, і Мирослава Антоновича³, що перебував у Нідерландах⁴. Обидва емігрували з України після Другої світової війни й не припиняли досліджень давніх традицій українського церковного співу, зокрема в його зв'язку з греко-візантійською практикою⁵. Ця тема особливо цікавила М. Антоновича, що відображено в таких його працях, як статті «Візантійські елементи в антифонах Української Церкви»⁶, «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики»⁷, монографія «Піснеспіви українських ірмологіонів»⁸. Такими думками Антонович часто ділиться з П. Маценком, зокрема в листі від 16 грудня 1956 р. він пише: «Я схиляюся до теорії візантійського походження нашої церковної музики. Цей погляд був скріплений моїми невеличкими студіями Антифонів і певними аналогіями, мовляв, коли малярство й архітектура київська стояла під таким сильним візантійським впливом, то диво було б, коли б музика не підпала тим впливам».

² Павло Маценко (1897–1991) – український музикознавець, диригент, педагог, публіцист, редактор, громадський діяч.

³ Мирослав Антонович (1917–2006) – український музикознавець-медієвіст, хоровий диригент і співак.

⁴ Епістолярій Мирослава Антоновича і Павла Маценка розташований в архіві Мирослава Антоновича, який зберігається в Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Факультету Культури і Мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.

⁵ Граб У. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича. *Українське мистецтвознавство*: Київ, 2017. Вип. 17. С. 61–72.

⁶ Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 21–38.

⁷ Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 39–55.

⁸ Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

Це були 1950-ті роки, коли в листах М. Антоновича до П. Маценка виразно прочитуємо його зацікавлення ранніми традиціями християнського співу на перехресті різних культур і своїми думками він ділиться зі старшим колегою. Так, у листі від 18 травня 1954 року М. Антонович пише: «Де шукати початків григоріанського співу? Звідкіля йшли впливи, під якими остаточно сформувалися ці мелодії? Палестина? Сирія? Візантія? В якому відношенні стоять ці мелодії до старих германських пісень? Наголошення Веллеша про візантійські впливи на григоріанський хорал також не позбавлені правдоподібності. А взагалі здається, що є якась спільна основа у цьому всьому». У листі від 16 грудня 1956 р. Антонович ділиться цікавим фактом: «Що ж до старих синагогальних мелодій, то вони мали вирішальний вплив взагалі на християнську музику Сходу і Заходу ... я ніколи не забуду того моменту, коли в Оксфорді проф. Веллеш запросив до себе «на чайок» кількох своїх старих приятелів з Австрії, Данії, Америки й Ізраїля, а між ними й мене, і ми прослухували різні релігійні співи, а в цьому й синагогальні, записані на грамофонних платівках. Яке ж було моє здивування, коли слухав одної псалмодії і здавалося мені, що чую нашого священника, взглядно, діякона, який співає свої «возгласи». Виразна присутність інтонаційних паралелей у межах культових обрядів закономірно зумовила посилену увагу до проблеми візантійського впливу на українську церковну традицію.

Важливо, що за десяток років, у листі до П. Маценка від 1 вересня 1967 р., М. Антонович підтверджує свої переконання в спорідненості української літургійної практики з візантійською: «Щодо візантійського коріння нашої музики, то я свої думки висловив у статті, яку все-таки сподіваюся надрукують і яку Вам тоді пришлю. Мені здається, що генетична спорідненість нашої музики з візантійською, а візантійської з культовою музикою орієнтального світу є. Я не можу уявити собі, щоби за два-три століття після упорядкованого Дамаскинового Октоїха можна було створити зовсім нову музику, коли на всіх інших ділянках церковного життя і мистецтва видно такий незаперечний візантійський вплив».

Зазначене припущення вимагало кропіткої дослідницької праці, про що довідемося з листа М. Антоновича від 23 липня 1963 р. до П. Маценка: «З моїми студіями нашої літургійної музики то справа мається так: дальше в ліс – більше дерев, а в студіях більше проблем. Поки що простудіюю мелодичний матеріал наших ірмосів і намагаюся звести все до певних мелодичних схем, певних мелозворотів типічних для різних гласів... а коли б це вдалося (певності ще не маю), тоді треба буде порівнювати різні джерела з візантійськими включно і зробити висновки».

Варто підкреслити, що обидва науковці притримувалися дещо відмінних поглядів на генезу українського літургійного співу. Зокрема, Павло Маценко наполягав на т. зв. українізації обрядового репертуару, сформованого в перші століття прийняття християнства. Він пише про це в 1952 році, у своїй праці «Давня українська музика і сучасність»⁹: «Український церковний спів пройшов довгу дорогу розвитку. Формально підстава його була законсервована записами в книжках знаменного розспіву з перших часів християнства в Україні. У бігу часу цей спів «зкіївщився» і став мелодійним виявом метрополії України. Ще більшого українщення дістав він у могутньому духовному й культурному центрі України і всього слов'янського світу, в Києво-Печерській Лаврі». У подальшому він дотримується цієї думки і в листі від 31 травня 1966 р. до М. Антоновича: «Мені видається, що Київська Русь дістала з Візантії правила, закони восьмиголосся, про порядок

⁹ Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952, с. 11.

укладу співів річного кола, які в Києві доцільно використані. А сам спів? Напевно там є щось запозичене, але не перероблене живцем».

Зазначена проблематика вимагала практичного підходу, тому порівняння інтонаційного мелосу транскрибованих візантійських піснеспівів з відповідним репертуаром українських нотолінійних ірмологій XVII–XVIII століть стало основою для дослідницького пошуку. І в цьому контексті функціональність мелодичних формул стали основою для детального аналізу. Так, М. Антонович пише в листі від 1 червня 1952 р. до П. Маценка: «Коли я візьму за зразок наш ірмологічний спів, який побудований на мелозворотах (поспівках), спостережено, що тих мелозворотів, хоч їх і багато, в дійсності не зовсім вже багато. Припускаю, що основних тем і зовсім від себе відмінних мелодійно й ритмічно – не є дуже багато. Проте їх надзвичайно багато, коли маємо на увазі безконечну можливість їх варіювання. Через те я вважаю, що варіювання «спільні різним пісням» є якраз отим, що вказує часом на первооснову головної мелодії».

Так, виявлення особливостей композиційного функціонування мелодичних формул у літургійних піснеспівах стало поштовхом до формування кількох напрямів дослідницького пошуку. Зокрема, у статті «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики»¹⁰, М. Антонович доходить такого висновку: «Більше чотирьох поспівків в одному ірмосі не знайдемо. Є випадки, де певні мелодичні зв'язки могли б розглядатися як нові сепаратні мелодичні фрази, але більшість з них слід уважати все ж продовженням сталих поспівків. Багаті можливості поєднання й роз'єднання мелодичних фраз, продовження і навернення до рудиментарних форм, утворення й перетворення все нових мелодичних одиниць використовуються в ірмосах багатократно, що надає їм великого багатства форм».

Функціональність мелодичних формул цікавила М. Антоновича також щодо зв'язків осмогласної системи з особливостями внутрішньої мелодичної структури окремих жанрів української монодії. Такий підхід не випадковий і суголосний греко-візантійській практиці, зокрема трактування мелодичних формул, як основи візантійських гласів, відображене в окремому параграфі відомого візантійського трактату першої половини XIV ст. Агіополітес (Святоградець)¹¹.

Зазначений напрям цікавив також П. Маценка, який у листі до М. Антоновича від 14 квітня 1964 року зазначив таке: «Мене дуже цікавить Ваша праця про питання форми й гласової належності в наших ірмосах, які, на вашу думку, можуть бути ключем до розв'язання проблеми гласів у візантійській музиці та мостом між літургійною практикою і старою візантійською музичною теорією». У подальшому дослідження функціонування мелодичних формул / поспівків у їх пов'язаності з гласовими структурами не втратило своєї актуальності і трапляється в працях сучасних українських музикознавців, зокрема Олени Шевчук¹², Ірини Чижик¹³, Ольги Прилепи¹⁴ та ін.

¹⁰ Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 39–55.

¹¹ The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen, 1983.

¹² Шевчук О. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. No 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 36–48.

¹³ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий Національної музичної академії України Чайковського*. Випуск 41. Книга 2. Київ : ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 80–86.

¹⁴ Прилепа О. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 61. Книга 3. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 50–57.

Визначальну роль послівок як структурних одиниць форми П. Маценко відзначав ще у своїй докторській дисертації «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолосєві, вид. 1775 року», захищеній у Відні в 1932 році¹⁵. В окремому розділі дослідник детально розглядає послівки (мелозвороти) і трактує їх як «найбільш характерну ознаку приналежності співів Почаївського Ірмоля до старих розспівів та їх самовистарчальности <...> при побудові речень старими, певної означеної мелодичної будови мелодіями». Аналіз дисертації П. Маценка виявляє здійснення системного групування музичного матеріалу Ірмоля за принципом будови, змісту, ладового напрямку, мелодичних ліній¹⁶. У деяких випадках наголошується на варіативності окремих послівок з позиції доцільності та зручності їх виконання, зокрема, на перенесенні мелодики на кварту вгору чи вниз відповідно до середньої теситури людського голосу. Як зазначає О. Гнатишин, робота П. Маценка дає початок дослідженню типології мелодичної будови ірмолейних піснеспівів Ірмолю¹⁷. Водночас П. Маценко виразно наголошує на «самовистарчальності та виразі музичного духа й смаку українського народу» і цієї думки дотримується в подальшому.

Важливо зазначити, що М. Антонович також відзначав наявність національних інтонацій у структурі літургійного мелосу. Так, у листі до П. Маценка від 14 жовтня 1968 р. він пише: «Я дійшов думки на підставі своїх дотеперішніх студій, що спів книжний, ірмолейний, або ж як його називають знаменним, обмежується головним способом до Октоїха у вужчому розумінні слова (ірмоси, степенні антифони і догмати та деякі стихири) і базується в такій чи іншій мірі на візантійських зразках, тоді коли інші літургійні співи це вже твори суто українські. Найбільш промовистим прикладом міг би бути «Блажен муж», який за грецькою традицією читається, а на Україні він співався... Особливо мене цікавить справа Київського та Києво-Печерського співу... Мені здається, що в киевопечерському співі зустрічаємо всі три – за своїм походженням – групи мелодій. Мелодії книжного (візантійського) походження, але в своєму новому, українському виді, мелодії болгарського й суто українського походження».

Зазначені припущення М. Антоновича щодо наявності українського інтонування будувалися на виокремленні мелодичних формул, виразно споріднених з фольклорною традицією. Про це дослідник пише в листі від 1 вересня 1967 року до П. Маценка: «Я ніяк не хочу ставити під сумнів українськості нашої літургійної музики, а вже аж ніяк українських літургійних мелодій, які стоять поза системою 8-ми гласів. Навіть ці візантійські елементи, що ще залишились в українській літургійній музиці – цебто первісні мелодичні клітини з яких виросла наша музика, наші літургійні мелодії, стали вже українськими вже через традиційний, український спосіб їхнього виконання. До того ж часами дуже невеличкі мелодичні переміни надають українського колориту. Візьмім початок догмата 6-го гласа, що носить виразні прикмети народної пісні:

¹⁵ Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолосєві вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930–1932. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин [упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : вид УНО Канади, 1992. С. 224.

¹⁶ Курбанова Л. В. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019.

¹⁷ Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмоля до генези явища. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 250.



Приклад. 1. Догматик 6-го гласу

І ось видається мені, що в багатьох співах із системи осьми гласів українськість мелодій базується на далеко дальше йдучих перемінах цього рода, на модифікаціях, опертих почасти на... мовну ритміку і на український, а не орієнтальний спосіб виконання цих мелодій, що в свою чергу причинився до дальших перемін в мелодиці й ритміці, дальше відходив від своїх візантійсько-орієнтальних первовзори... Коли ж до того всього додати ще свідомі й несвідомі мелізматичні видовження, а опісля силлябічні упрощення літургічних мелодій, що мали місце впродовж століть, то ясно, що про якусь реальну «візантійськість» не може бути мови. Йдеться тут про генетичне споріднення і в цьому спорідненні я чим раз більше впевнююся не так на підставі студій візантійської музики, як на підставі історії церкви... Усіми цими «виводами» я не хочу сказати, що українська церковна музика зв'язана генетично тільки й виключно з старовізантійською музикою, та це поле, яке ще потребує дослідів».

Наведена в листі початкова мелодична формула догматика 6-го гласу інтонаційно дуже близька темі української веснянки «Подольночка», а також пісні «Летить галка», яку наводить як аналогічний приклад Олександр Кошиць¹⁸ в листі до П. Маценка¹⁹.

Приклад. 2. Догматик 6-го гласу і народна пісня «Летить галка»

Важливо зазначити, що дослідження генези українського церковного співу цікавило також відомого українського диригента й композитора Олександра Кошиця, який тісно співпрацював з П. Маценком. Обидва підкреслювали формульність церковного співу та інтонаційну спорідненість з фольклорним матеріалом. Про це йдеться в одному з листів О. Кошиця до Маценка: «Що ж до музики, то первісний зміст ієрогліфічних формул [мелодичних формул – Автори] з часом вивітрувався і треба було ці формули з їх довжелезними періодами, чужими нашому співу, з незвиклим чужим розподіленням частин цілого, з чужою логікою мелодійного творення наповнити українським мелодійним матеріалом, поколовши його на шматки та розпорошивши його національну

¹⁸ Олександр Кошиць (1897–1991) – український хоровий диригент, композитор, етнограф.

¹⁹ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. Вінніпег, 1950. С. 19.

одноцілість. Через те національні ознаки типу знаменного співу треба ще шукати в нормально функціонуючій народній творчості²⁰».

Вищенаведений приклад початкової інтонації догматика 6-го гласу не є випадковим, оскільки О. Кошиць є автором обробки для чотириголосого хору повного монодійного осмогласного циклу догматів, опублікованого Зіновієм Лиськом у збірці релігійних творів О. Кошиця²¹. Цей твір дотепер привертає увагу як виконавців, так і дослідників, зокрема Наталії Пархоменко²² і Марії Коваль²³, які підкреслюють збереження Кошицем ладових та інтонаційних особливостей монодії. Такий підхід композитора до монодійних жанрів виявляємо в статті Кошиця «Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень»²⁴, де також ідеться про подібність догматиків і народного мелосу.

Особливе ставлення О. Кошиця до жанру догматиків висловлене ним у листі до П. Маценка: «Не можу не висловити свого захоплення до цих мелодій. Я тієї думки, що як композиторській роботі, їм личить одне єдине слово – геніяльність. Вони є виїмкове явище в музиці взагалі і найкраще, що дав Знаменний спів на протязі свого існування. Рідко можна знайти шедеври подібні цим. Мелодійна й динамічна насиченість, містерійна глибина змісту, надзвичайна, іноді просто екстатична взнеслість, разом з тим ясність логічність музичного викладу, сміливість замислу цілого з'єднана з стрункністю частин та ювелірною делікатністю обробки деталей, а головне, захоплююча щирість і той подих народньої творчості, вічно свіжої, з безкраїми просторами вокалізації – все це робить ці пісні уніком в світовій релігійно-вокальній культурі»²⁵.

Імовірно, така висока оцінка О. Кошицем і П. Маценком жанру догматиків зумовила глибокий інтерес у їх дослідженні також Антоновичем. У листі від 8 квітня 1968 р. він пише до П. Маценка: «Переписав між іншими всі обробки Догматів Кошиця, а тепер беруся до мелодій Догматів з Львівського ірмологіону. Бачу, що це нелегка справа, розв'язати проблеми цілої української літургійної музики... Я бачу там творчу індивідуальність, що свідомо, я б сказав, раціоналістично складала поодинокі мелозвороти чи там мелодичні формули в певну цілість, як це бувало при творенні образів мозаїк... З бігом часу може й дещо перемінилося, але основа залишилася непорушною. А все таки знайти систему за якою склалися ці мелодії нелегко... не легко відповісти чому саме так, а не інакше все зложено. Якась система і то залізна є, але її нелегко невтаємниченим збагнути її, так само як нелегко збагнути системи Шенберга чи «серійної музики» для тих, що її не знають».

Важливо зазначити, що аналітичні спостереження М. Антоновича над догматами базуються на основі виявлення формульних зв'язків у загальній композиційній структурі. Такий підхід дає змогу вийти за межі жанру і піднятися до стилістичних узагальнень.

²⁰ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. С. 19.

²¹ Олександр Кошиць. Релігійні твори / ред. Зіновій Лисько. Нью-Йорк, 1970.

²² Пархоменко Н. Догмати Олександра Кошиця – рефлексії митця і канонічна творчість. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського. Центр музичної україністики, 2000. Вип. 29. С. 64–73.

²³ Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 2. С. 303–310.

²⁴ Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень. Вінніпег, 1945. 16 с.

²⁵ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. С. 24.

Так, у листі до П. Маценка від 24 травня 1968 року М. Антонович зазначає: «Догмати побудовані на цьому самому мелодичному матеріалі, та й за тим самим композиторським принципом, що й ірмоси, степенні-антифони, а навіть деякі стихири, а між ними навіть кілька подібних. Устійнити точно які мелозвороти треба вважати речниками чи там «показчиками» даного гласу, а які запозиченням чи там «модуляцією» (параллаге) також не завжди можна пояснити... Особливо справа мелодичних перемін-варіантів видається мені дуже складною, тому не легко визначити де маємо справу з випадковим явищем, а де з певною системою. Статистика у цьому випадку не дає задовільні висліди. Часами маю враження, що товчу воду в ступі, та може таки до чогось таки дотовчуся. На біду собі порівняв я Догмат першого гласа з Львівського ірмологіону, який майже ідентичний з тим же догматом Києво-Печерського Обиходу, з мелодією грецького догмата у транскрипції Тіллярда і стрінув там подібності як у мелозворотах, так і в композиції». Водночас М. Антонович відзначає подібність між церковними піснеспівами та українськими народними піснями на прикладі в структурі догматів та козацьких «Дум»: «Хоч мелодика їх дуже відмінна, та принцип будови, а саме більшекратне використання різних мотивів, прозраджують деякі спільні риси»²⁶.

Повернувшись ще раз до початкової інтонації догмату 6-го гласу, яка виявляє мелодичну спорідненість з народними піснями «Летить галка» та «Подольночка», варто звернути увагу на ще один важливий контекст інтонаційної канви християнського мелосу. Як ішлося вище, М. Антонович відзначає заувагу Веллеша про ймовірність візантійських впливів на григоріянський хорал. Так, відчуття спільності інтонаційного простору на тлі міграції поспівок є важливим напрямом дослідження генези християнського мелосу. Зокрема, зазначена формула догмату 6-го гласу характерна не лише для греко-візантійського мелосу чи українського фольклору, а й для латинського середньовічного репертуару.

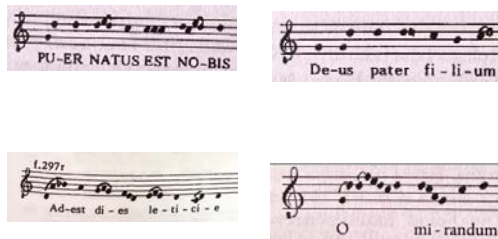


Приклад. 3. Догматик 6-го гласу і народна пісня «Летить галка»

Такі інтонації віднаходимо серед латинських зразків праці Давида Хілея (Hiley David) «Хорал західної церкви»²⁷. Важливо відзначити рухомість мелодичної формули латинських співів, що проявляється у варіативності або зміні висотного положення:

²⁶ Антонович М. Питоменності українського церковного співу. Збірник праць Ювілейного Конгресу: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси- України у співпраці з Українським Вільним Університетом [ред. В. Янів]. Мюнхен, 1988–1989. С. 461.

²⁷ Hiley David. Chorał kościoła zachodniego. Kraków, 2019. 832 s.



Приклад. 4. Мелодичні формули латинського хоралу

Зазначені приклади засвідчують інтонаційну спорідненість розгорнутої мелодичної палітри середньовічної монодії різних обрядів. Імовірно, порівняння українського літургійного репертуару потребує врахування не лише візантійського, а й латинського матеріалу. До того ж візантійський матеріал використовується в транскрипціях невменного запису, а пісенспіви українських рукописних ірмологонів та латинських антифонаріїв добре прочитуються у лінійній фіксації, як-от Золочівський ірмологон 1694 р. і Антифонарій 1553 р.



Приклад. 5. Золочівський ірмологон (1694) і Антифонарій (1553)

Аналіз якнайширшого кола сакральних пісенспівів дасть змогу краще зрозуміти форми і ступені спорідненості інтонування в межах різних обрядів, а також зв'язок з фольклором. Варто припустити, що не народна пісня впливала на літургійне інтонування, а навпаки, виразовість окремих сакральних мелозворотів проникала в народну пісенну творчість. У цьому контексті дослідницький пошук потребує нового інструментарію, зокрема, широких можливостей комп'ютерних технологій, що дасть змогу охопити велику кількість дослідницького матеріалу. Такий проєкт уже започатковано й опубліковано докладний опис його структури та можливостей²⁸. Найперше це форму-

²⁸Рябінець Х. Здобутки і перспективи українських комп'ютерних проєктів на матеріалі народної пісні і сакральної монодії. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2024. Вип. 3. С. 95–101; Сиротинська Н., Рябінець Х., Шестакевич Т. Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. *Українська музика*. Львів, 2024. Вип. 2. С. 138–145; Syrotynska N., Shestakevych T., Ryabinets Kh., Paprotskyu M. The concept of using information technologies for the study of sacred monody's structure (based on the 1674 Lyubachiv irmologion). *SCIA-2024: 3rd International Workshop on Social Communication and Information Activity in Digital Humanities*, October 31, 2024, Lviv, P. 1–12.

вання колекції мелодичних формул, визначення їх кількісних показників, а також місця в структурі піснеспівів. У перспективі це сприятиме визначенню ступеня близькості мелодико-інтонаційних зв'язків у співаному літургійному просторі християнських обрядів різних конфесій, а також генетичного зв'язку сакральної монодії з українським фольклором.

Література

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 21–38.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Збірник праць Ювілейного Конгресу: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси– України у співпраці з Українським Вільним Університетом*. Мюнхен, 1988–1989. С. 458–474.
3. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 39–55.
4. Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. Вінніпег, 1950. 80 с.
5. Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолоя до генези явища. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2014. Вип. 45. С. 246–255.
6. Граб У. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2017. Вип. 17. С. 61–72.
7. Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень. Вінніпег, 1945. 16 с.
8. Кошиць О. Релігійні твори / ред. Зіновій Лисько. Нью-Йорк, 1970.
9. Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
10. Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
11. Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка. Архів Мирослава Антоновича. Фонд особового надходження. Епістолярій.
12. Коваль М. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 303–310.
13. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952.
14. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолоєві вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930–1932. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин [упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : вид-во УНО Канади, 1992. С. 127–238.
15. Пархоменко Н. Догмати Олександра Кошиця – рефлексії митця і канонічна творчість. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 64–73.
16. Прилепа О. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 50–57.
17. Рябінець Х. Здобутки і перспективи українських комп'ютерних проєктів на матеріалі народної пісні і сакральної монодії. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 3. С. 95–101.
18. Сиротинська Н., Рябінець Х., Шестакевич Т. Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. *Українська музика*. Львів, 2024. Вип. 2. С. 138–145.
19. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.
20. Чижик І. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий Національної музичної академії України Чайковського*. Київ: ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 80–86.
21. Шевчук О. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. № 4. С. 36–48.
22. Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

23. Hiley David. Chorał kościoła zachodniego. Kraków, 2019. 832 p.
24. Syrotynska N., Shestakevych T., Ryabinets Kh., Paprotskyy M. The concept of using information technologies for the study of sacred monody's structure (based on the 1674 Lyubachiv irmologion). *SCIA-2024: 3rd International Workshop on Social Communication and Information Activity in Digital Humanities*, October 31. 2024. Lviv. P. 1–12.
25. The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen 1983, 99 p.

Дата надходження статті: 11.07.2025

Дата прийняття статті: 20.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Сиротинська Н. І., Рябінець Х. Я., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

