

ІГОР ЗАДОРЖНИЙ*

Проблематика досліджень та джерела музичних текстів Літургій *Простопінія* Бокшая-Малиничча

ZADOROŽNYJ, I.: Problematics of Researches and Sources of Music Texts of Prostopiniya Liturgies by Bokshay-Malynych. *Slavica Slovaca*, 54, 2019, No. 1, pp. 39–48 (Bratislava).

This article exposes some aspects of general problematics of the research of sources of the Byzantine-Slavic rite's liturgical chants of regional liturgical practice, recorded at the beginning of the XX century in the Orthodox Prostopiniya by Bokshay-Malynych. In addition to that, preservation of some elements of melodic turns of Greek and Bulgarian songs in Prostopiniya corroborates their influence on forming of chants of Liturgies of John Chrysostom and Saint Basil the Great, as well as orientation of church and singing practice towards joining of theological contents of liturgical texts with the high artistic quality of melodies of the Balkan-Slavonic monody.

Prostopiniye, heirmologia, liturgy, sacral monody, music text.

У сучасних наукових дослідженнях простежується активне зацікавлення культурно-мистецькими процесами Закарпаття давньої доби, усвідомлення становлення та розвитку духовної культури, художніх цінностей сакрального мистецтва. Актуальність відповідних спрямувань віддзеркалює зосередженість на різносторонніх аспектах пізнання історичного досвіду минулих поколінь, особливостей народнопісенних та релігійних традицій, які формувались на перетині різних національно-культурних практик і на сьогодні становлять важливі засади духовного життя народу.

Один із напрямів наукових студій зосереджений на глибшому пізнанні традицій розвитку літургійного співу візантійсько-слов'янського обряду Мукачівської єпархії, частини якої охоплювали терени Закарпаття, Словаччини, Угорщини, Румунії. У даному контексті основну увагу дослідники присвячували з'ясуванню специфіки формування локальної традиції, усвідомленню напівів *Церковного Простопінія* 1906 року,¹ зокрема у жанрі подібних і самогласних стихир, частково в ірмосах.² порушується проблематика джерел воскресних тропарів *Простопінія*,³ окреслюються відмінності та залежність

* Дос. Др. Ігор Задоржний, PhD., кафедра співу, диригування і музично-теоретичних дисциплін педагогічного факультету Мукачівського державного університету, вул. Ужгородська 26, 89600, м.Мукачеве, Україна.

¹ Церковное Простопініе. Унгарь: Уніо, 1906, 191 с.

² Antonowycz, M.: The Chants from Ukrainian Heirmologia. *Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap*. Bilthoven: A.B.Greyhton, 1974, s. 69–80; Reynolds, S.: A Little Known Variety of Slavonic Chant: The Carpatho-Russian Prostopiniye. *The Church Messenger*, Prebenton, 1971. sept. 19 & Oct. 3; його ж. Znamennyj Chant in the Carpatho-Rusyn Prostopiniye. In: *Carpatho-Rusyn American*, 1979. Vol. II. n. 3, p.6–7; n. 4, p.4–5. Vol. III, n. 2, p. 6; Roccasalvo, Joan L.: *The Plainchant Tradition of Southwestern Rus'*: Kiev – Lviv – Subcarpathian Rus'. A Dissertation. Washington: The Catholic University of America, 1985. 183 p.

³ Mariničák, Š.: Charakteristika jednohlasného spevu Mukačevskej eparchie. *Nedelne Tropáre*. In: Ігнатишин, В. (ed.): *Простопініе – наша спільна спадщина: Матеріали конференції, присвяченої сторічному ювілею першого друкованого видання „Церковного Простопінія”* о. І. Бокшая. Ужгород: Ужгородська греко-католицька богословська академія ім. Блаженного Теодора Ромжі, 2007, с.125–143.

мелодики тропарів регіональної традиції від редакції друкованого Почаївського ірмологіону 1794 року.⁴

Як показує аналіз ряду інших наукових напрацювань, все ж таки необхідною умовою у глибшому пізнанні джерел напівів *Простопінія* доцільним є застосування комплексного і системного підходу, врахування проблематики досліджень музичної текстології,⁵ що позначено значним часовим простором формування у процесі взаємодії богослужбових напівів різних сакральних культур, чинністю повсякденних і празничних служб, особливостями монастирського і парафіяльного співочого репертуару.

Тому у наших спостереженнях значну увагу концентрували саме на визначенні особливостей музичної стилістики *Простопінія*,⁶ опирались на теоретичні засади часомірної модальної метрики,⁷ залучали значний обсяг рукописних, друкованих ірмологіонів XVII – XIX століть,⁸ які набули значного поширення в монастирях, на парафіяльних осередках, в навчальних закладах Мукачівської єпархії. Відповідні підходи уможливили з'ясування специфіки адаптації давніх напівів у *Простопінії*, способів їх видозмін, встановлення додаткових даних про спільне та відмінне з ірмоложними напівами в ірмосах, в окремих співах Літургій,⁹ у воскресних тропарях.¹⁰

Враховуючи вище сказане, бачимо ряд ще нез'ясованих питань щодо джерел музичних текстів Літургій Йоана Золотоустого, Василя Великого, які багатоваріантно представлені у *Простопінії* і на сьогодні становлять основу богослужінь, яскраво демонструючи особливості регіональної традиції.

Варто зауважити, що в рукописних ірмолоях протягом XVII – XIX ст. фіксувались тексти Літургій Йоана Золотоустого, Напередосвячених Дарів, Василя Великого, подавались вказівки належності окремих літургійних співів до болгарського, київського, грецького напіву, що, безперечно, не могло не позначитись на церковно-співочій практиці, а тому актуальною стає необхідність дати відповідь і на ряд питань.

1. Які джерела мелодики Літургії Йоана Золотоустого, що багатоваріантно представлені у *Простопінії*?

2. У якій мірі в літургійних співах *Простопінія* простежуються елементи давніх форм монодичних напівів?

⁴ Marinčák, Š.: Nedeľné tropáre v byzantsko-slovanskej tradícii na Slovensku. In: Slavica Slovaca, 2013, roč. 48, č. 1 s. 9-40.

⁵ Ясіновський, Ю.: Із спостережень над текстами української церковної монодії. In: Ясіновський, Ю. (ed.): *Musica hutaпа: Збірка статей кафедри музичної україністики*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010, ч. 1, с. 235-243.

⁶ Задорожний, І.: *Простопініє* Бокшя-Малиничя в контексті української ірмоложної традиції (на матеріалі ірмосів та вибраних співів літургій): Дис. на здобуття наук. ступ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2007.

⁷ В аналізі музичних текстів опираємось на методику Олександри Цалай-Якименко, яка виявила часомірні принципи метричної організації у сакральних напівах про що див. Цалай-Якименко, О.: Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава: НТШ, 2002, с. 67-101.

⁸ Jasinovskij, J.: Нотні Ірмолож Східної Словаччини та Закарпаття як пам'ятки українського церковного співу. In: Doruľa, J. (ed.): *Slovensko-rusinsko-ukrajinské vzťahy od obrodenia po súčasnosť*. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 2000, s. 331-350.

⁹ Zadoroznyj, I.: Напіви Літургій Напередосвячених Дарів Простопінія в контексті ірмоложної традиції. In: Marinčák, Š. (ed.): *Stav výskumu mukačevsko-užhorodského nápevu*. Orientalia et occidentalia, vol. 6. Košice: Centrum spirituality Východ-Západ Michala Lacka v Košiciach, vedeckovýskumné pracovisko Teologickej fakulty Trnavskej univerzity, 2010, с. 373-384; його ж: Задостойник *О Тебї радується* в богослужбовій практиці на Закарпатті (за нотолінійними ірмоложіонами XVII-XIX ст.) In: *Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010, ч. 5, с. 46-55; його ж: Херувимська пісня в богослужбовій практиці Закарпаття (на прикладі Простопінія Бокшя-Малиничя). In: Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2011, вип. 21-22, с. 315-319.

¹⁰ Задорожний, І.: Воскресні тропарі восьми гласів Простопінія Бокшя-Малиничя. In: Пилатюк, І. (ed.): *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Студії музикознавчі. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013, вип. 30. с. 5-16.

Задля вирішення порушеної проблематики, зупинимось на представленні окремих спостережень щодо варіантності у богослужбових співах, збереженні елементів напівів поствізантійської спадщини у Літургіях Йоана Золотоустого та Василя Великого *Простопінія*, що допоможе більш глибоко пізнати специфіку відбору та формування музичного матеріалу.

Співоча практика літургійних відправ візантійсько-слов'янського обряду (утрені, вечірні, співів Тріоди, рухомих і нерухомих празників, Літургій Йоана Золотоустого, Василя Великого, Напередосвячених Дарів) відбувалась на основі усного передання та опанування церковними співцями музичних текстів нотованих збірників, особливо нотолінійних ірмологіонів, які забезпечували важливі основи професійного засвоєння різних жанрів та форм літургійних співів.

Поширення з середини XVI століття поствізантійської монодії (грецького, болгарського напівів), активні процеси взаємодії співочих традицій та засвоєння відповідного репертуару забезпечувало паралельне функціонування музично-стилістичних різновидів напівів, інспірувало творчі підходи щодо їх адаптації, появу новоутворень, формування місцевих особливостей церковного співу. Враховуючи високий авторитет грецької, болгарської Церкви, у монастирях культивувались розгорнені, каллофонічні (прекраснозвучні) форми грецького і болгарського напіву, тоді як на парафіяльних осередках використовувались окремі зразки малих форм, зокрема *Трисвяте (Агіос о Теос)*,¹¹ Кондак Пресвятій Богородиці, *Бог Господь* та *Прійдіте людє* болгарського та *О Тебї радується* грецького і болгарського напівів.

Опановуючи значний фонд мелоритмічного багатства напівів, парафіяльна церковноспівоча практика все ж таки зіткнулась із проблематикою часових рамок проведення богослужінь, необхідністю застосування більш стислих, лаконічних форм у співі, пошуку шляхів уніфікації та стабілізації музичних текстів, що привело на кінець XIX і початок XX ст. до появи нових редакцій ірмоложних напівів, відображених у збірках І. Дольницького, І. Полотнюка, Бокшая-Малинича.

На тлі поширення і опанування каллофонічних форм, складних видів фактури (розспівної, мелізматичної), відбувався відбір церковними співцями напівів для повсякденних і празничних відправ, особливо варіантів музичної інтерпретації одного і того ж тексту, що у подальшому забезпечило як їх збереження, так і появу в усній практиці різних новоутворень, асимільованих локальних форм напівів.

Яскравим прикладом цього є осмогласний цикл *Бог Господь*, який у рукописних ірмоложях XVII століття подавався з позначками належності до київського, руського, болгарського, острожського, волинського напівів. Наприклад, у Любачівському ірмоложіоні 1674 року¹² в кожному гласі зафіксовано *повседневний руський*, волинський та варіанти болгарського напіву *Бог Господь*.¹³ Відповідні ремарки уточнювали використання стислих, простих форм у повсякденних відправах. Більш складні, мелодизовані форми (київського, руського, острожського напіву) – у Воскресній утрени, а болгарського – для празничних богослужінь, що добре засвідчує творче спрямування півної практики на поєднання богословського змісту літургійних текстів з високою мистецькою якістю ірмоложних напівів.¹⁴

Помітні й окремі відмінності у напівах *Бог Господь*, воскресних тропарів у львівських друкованих ірмоложіонах 1700, 1709, 1757, почаївських 1766, 1775 і 1794 років та видань XIX

¹¹ Цалай-Якименко, О.: Київська школа музики, с. 20.

¹² Ясіновський, Ю.: Українські та білоруські нотолінійні Ірмоложі 16 – 18 століть. Львів: Видавництво Отців Василіян «Місіонер», 1996, с. 191.

¹³ Юсіпів, Н. (с Тереза): Бог Господь вісьмох гласів з Ірмоложіона 1674 року. Антологія візантійсько-слов'янського сакральної монодії. Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2009, вип.8, 12 с.

¹⁴ Юсіпів, Наталія : Музично-структурні особливості осмогласних антифонів «Бог Господь». In: Пилатюк, І. (ed.): Українська музика: науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012, ч. 2 (4), с. 78.

століття. Наприклад, в ірмологіоні 1700 року в усіх восьми гласах зафіксовано один варіант *Бог Господь* з недільними тропарями, тоді як у виданні 1709 року подаються *Бог Господь* київського і два варіанти (у четвертому гласі три варіанти) болгарського напіву. Зауважимо, що варіанти напівів *Бог Господь* Любачівського ірмологіону (1674 р.), зазнавши певних інтонаційно-ритмічних змін та записів на інтервал чистій квати нижче, подаються у друкованому ірмологіоні 1709 року. Редагування торкнулось й окремих вказівок, зокрема, *повседневний руський* напів вже зазначався як один із варіантів болгарського, а волинський – як київський.

Розкриваючи проблематику стилістичних наверстувань в українському ірмолої Олександра Цалай-Якименко, порівнюючи зразки *Бог Господь* третього гласу болгарського напіву початку XVII століття і друкованого ірмологіону 1709 року, звертає увагу на специфіку адаптації болгарських напівів, зміни першооснови в ладотональному плані, в ритмоінтонаціях, у переструктуруванні форми.¹⁵

У подальшому, зокрема у львівському виданні 1757 року, спостерігаємо фіксацію двох варіантів *Бог Господь*, які при незначних ритмічно-інтонаційних різницях у 1, 3, 6, 7 гласах відповідають зразкам видання 1709 р., а в інших – вказують на фіксацію нових варіантів та спільністю рис мелоритміки із прикладами з друкованого ірмологіона 1700 року. Саме окремі напіви *Бог Господь* з львівського ірмологіону 1757 р. увійшли до почаївських ірмологіонів 1766, 1775, 1794 рр. та львівських видань XIX – початку XX століть.¹⁶ Слід зауважити, що в XIX столітті в ірмологіонах *Бог Господь* болгарського напіву позначалось вже як «великое» і «малое»,¹⁷ відбувались і незначні редакційні правки, що додатково підтверджує процеси адаптації, асиміляції, збереження й переосмислення елементів інтонаційно-ритмічної першооснови болгарського напіву.

Враховуючи використання рукописних і друкованих ірмологіонів у богослужбовій і навчальній практиці Мукачівської єпархії XVII–XIX століть, отримуємо досить різноманітну картину інтонаційного словника осмогласних напівів, приклади варіантності мелоритмічних формул у розспівуванні текстів.

Церковні співи, орієнтуючись на мелодичний фонд осмогласних напівів ірмолоїного репертуару мали широкий вибір у варіюванні послівок у повсякденних та празничних богослужіннях. Однак, чи найголовнішим орієнтиром залишалися воскресні тропарі, які виконувались на вечірні, утрени, часах і Літургії Йоана Золотоустого, слугували зразками виконання *Бог Господь*, ряду інших осмогласних жанрів (богородичного тропаря, кондака, ікоса, іпакоя).

Подібний процес мелодичного багатства спостерігається у Літургії Йоана Золотоустого *Простопінія*, у якому зафіксовано ряд варіантів *Єдинородний Сине, Святий Боже, Свят, Свят, Свят, Тебе поєм, Отче наш, Відіхом світ істинний, Да ісполнятєся уста наша, Буди ім'я Господне, херувимських пісень*.

Аналізуючи напіви *Простопінія* Бокшая-Малинича, Федір Шешко звернув увагу на подібність окремих літургійних мелодій *Простопінія* Бокшая-Малинича (*антифон Благослови, душе моя, Господа, Святий Боже* (№ 3), *Сугуба ектенія, Благословен грядий, Відіхом світ істинний, Да ісполнятєся уста наша, Єдин святий*)¹⁸ до зразків з Літургії Е.Талапковича.¹⁹ За

¹⁵ Цалай-Якименко, О.: Стилістичні наверстування в українському Ірмолої. Ін: *Какофонія*. Львів: Видавництво ЛБА, 2002, ч. 1, с. 55-57.

¹⁶ Задорожний, І.: Воскресні тропарі восьми гласів *Простопінія* Бокшая-Малинича, с. 5-16.

¹⁷ Ірмологіон. Львів: Ставропігійський інститут, 1871.

¹⁸ Шешко, Ф.: Церковна музика на Підкарпатській Русі. Ін: Науковий збірник товариства “Просвіта”. Річ. 12. Ужгород, 1937, с. 124.

¹⁹ Талапкович, Е.: Церковно-народное литургическое пѣніе. Унгарь, 1873. 60 с.

нашими спостереженнями ряд музичних текстів Літургії Йоана Золотоустого *Простопинія*, із певними метроритмічними та інтонаційними змінами, варіюваннями, записами в іншій тональності (на інтервал малої терції та чистої квати) сформована саме на мелодичному матеріалі Літургії Талапковича, що підтверджують тексти *Тебі Господи* (№ 23), *Господи помилуй* (№ 25 і № 33), *Отця і Сина* (№ 39), *Милость мира, І со духом Твоім, Достойно і праведно, Свят, свят, свят, Амінь, Тебе поєм, Достойно єсть* (№ 41-49), *Отче наш* (№ 59), *Єдин свят* (№ 64), *Благословен грядий* (№ 66), *О імені Господні* (№ 72), *Буди ім'я Господнє* (№ 74).

Зафіксовані варіанти співів Літургії Йоана Золотоустого у *Простопинії* добре ілюструють особливості регіональної церковно-співочої практики, естетичні процеси відбору музичних текстів літургійного репертуару, творче осмислення та застосування нових засобів музичної виразності у літургійному співі (записи у різних тональностях, поєднання ладів, використання альтерацій, застосування різних динамічних і темпових позначень, прояви романсових та народнопісенних ритмоінтонацій). Водночас як у різних осмогласних жанрах, так і співах Літургії Йоана Золотоустого простежується домінування музичної складової, трапляється неузгодженість між словесними і музичними наголосами (*Єдинородний Сине, Святий Боже, Херувимських, Да ісполнятся уста наша* і ін.), переваги логіки інтонаційно-ритмічного розвитку мелодичного тексту над структурою слова, що засвідчує визначальність музичних принципів у формотворенні та структуруванні напівів. Відповідні особливості зумовили випуск о. Степаном Паппом у співпраці з Никифоровом Петрашевичем нової редакції *Простопинія* під назвою Ірмологіон,²⁰ у якому внесено деякі виправлення у словесних та музичних текстах, доповнення окремими загальнозовживаними напівами,²¹ а також і появу різних критичних зауважень, зокрема щодо необхідності редагувань мелодій літургійних співів *Простопинія*.²²

Характерною особливістю мелодики Літургії Йоана Золотоустого *Простопинія* є також і збереження різних елементів музичної стилістики монодії. У музичних текстах, поряд із інтервальними стрибками, широким діапазоном, добре проявляється наспівність й урівноваженість постійних коливань у висхідному і низхідному русі, плавний розвиток мелодичної лінії на основі суміжних тонів, вузький амбітус окремих мелодичних зворотів, які ілюструють особливості музичного мислення характерного для сакральної монодії, творчі підходи в емоційному осмисленні богословського змісту літургійних текстів. У ряді варіантів бачимо застосування співу на подoben (два варіанти *Отче наш* розспівується на подoben 4 гласу, а *Відіхом світ істинний* на подoben 2 гласу), подаються рекомендації співати *Хваліте* на основі мелодики херувимської пісні.

Водночас певна частина літургійних мелодій (Йоана Золотоустого, Василя Великого) *Простопинія* виявляє пряму залежність від окремих зразків напівів новобалканської спадщини.²³

²⁰ Papp, Š.: Irmologion. Prešov, 1970.

²¹ Відмітимо, що уклад Ірмологіона 1970 р. більше зорієнтований на структуру друкованих ірмологіонів, у яких початкові розділи складють напиви Літургій, Вечірні та Утрені, середній – Октоїха та ірмоси Тріоди та Мінеї, заключний – різні богослужіння.

²² Холошняй, Й. М.: Югославянски грекокатоліки, їх церковное шпіванє, з окремиим огляднудом на Мукачевске простопиние. In: Marínčák, Šimon (ed.): Stav výskumu mukačevsko-užhorodkého nápevu. Orientalia et occidentalia, vol.6. Košice: Centrum spirituality Východ-Západ Michala Lacka v Košiciach, vedeckovýskumné pracovisko Teologickej fakulty Trnavskej univerzity, 2010, с. 83–89.

²³ Дана тема порушувалась нами у виступі на Міжнародній науковій конференції з історії гимнографії, сакральної монодії та церковного співу, яка відбулась 30-31 жовтня 2017 р. в Українському Католицькому Університеті м. Львова. Відповідні матеріали плануються друкуватись у збірнику з історії церковної монодії та гимнографії *Каллофонія* 4.9.

Яскравим прикладом збереження окремих елементів мелоінтонацій грецького і болгарського напіву у місцевій півчій практиці можна спостерігати на прикладі піснеспіву *Єдин свят*. Порівнюючи форму та мелодику грецького напіву *Іс агіос, іс кїріос* (*Єдин свят*) з Манявського ірмологіона 1675-76 рр.²⁴ та *Єдин свят* болгарського напіву з Перемишльського ірмоля, ²⁵ бачимо спільність опорних тонів, елементів початкової фрази (*Іс Агіос*) і заключної (Амїнь) грецького напіву та основних музичних фраз *Єдин свят* болгарського (приклад № 1-3).

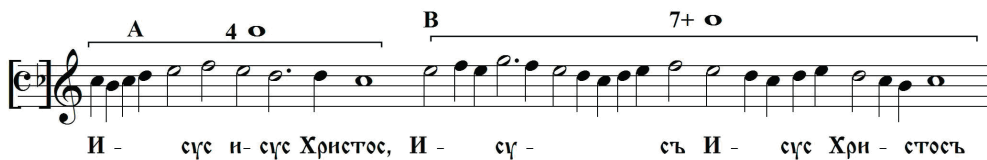


Іс Агіос
Приклад № 1. Початкова фраза *Єдин свят* грецького напіву з Манявського ірмологіона 1675-76 рр.



Амїнь
Приклад № 2. Заключне Амїнь з *Єдин свят* грецького напіву з Манявського ірмологіона 1675-76 рр.

Єдин свят



Приклад № 3. *Єдин свят* з Перемишльського ірмологіона середини XVII ст.

У Перемишльському варіанті *Єдин свят* застосовано дві мелодичні фрази в розспівуванні тексту, які повторюючись формують три тотожні періоди, що є властивим для болгарського

²⁴ Цалай-Якименко, О.: Духовні співи давньої України. Антологія. Київ: Музична Україна, с. 200.

²⁵ Балущька, Н. – Сиротинська, Н.: Літургія св. Йоана Златоустого з Перемишльського ірмологіону 50-60-х років. Антологія візантійсько-слов'янської сакральної монодії. Вип. 7. 2-ге випр. і доп. вид. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2017.

напіву.²⁶ Інтонанційне ядро, опорні тони грецького і болгарського напівів, плавний висхідно-низхідний розвиток початкової фрази у межах мажорного тетраходу, а другої – пентаходу добре засвідчує орієнтацію на народнопісенні інтонації, які склали основу початкових рядків піснеспіву *Єдин свят* Літургії Е.Талапковича²⁷ та *Простопінія* (приклад № 4). У наступному рядку *во славу Бога Отця амінь* у *Простопінії* використано музичний матеріал з Літургії Е. Талапковича, який представляє собою розспівний варіант початкової фрази.

Є - динь свять, є - динь Гос - подь, Ін- сусь Хрі - стось,
вь сла-ву Бо-га От-ца а - минь

Приклад № 4. *Єдин свят* з *Простопінія* 1906 року Бокшая-Малинича.

Слід зауважити, що у богослужбових відправах церковні співці керувались й естетичними критеріями в озвученні змісту літургійних текстів. Опановуючи складні розспівні форми напівів, вони виокремлювали стислі, милозвучні, легкі для запам'ятовування поспівки-звороти, мелодика яких розгорталася у межах кварто-квінтової зони. Це можна спостерігати у піснеспіві *Отця і Сина*, у євхаристійному каноні (*Милость мира, Свят, свят, свят, Тебе поєм*) *Простопінія*, в яких використано варіанти мелодичних зворотів з *Єдин свят*. При порівнянні їх з мелодикою окремих частин євхаристійного канону болгарського напіву з Літургії Василя Великого рукописного ірмологіона 1670 р.²⁸ та Манявського ірмологіона 1675 – 76 рр,²⁹ де представлено спосіб розспівування літургійних текстів на основі двох мелодичних періодів (приклад № 5-6), певну подібність бачимо в опорних тонах та початковій ланці мезозвороту, спільність у поступеновому, висхідно-низхідному розвитку мелодики.

И со
ду - хом тво - им

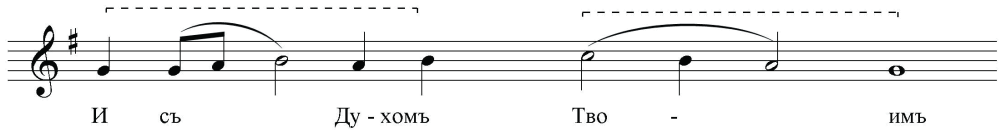
Приклад № 5. *І со духом Твоїм* болгарського напіву з рукописного ірмологіона 1670 р.

²⁶ Цалай-Якименко, О.: Київська школа музики XVII ст., с. 164-165.

²⁷ Талапкович, Е.: Церковно-народное литургическое пѣніе, с.45.

²⁸ Корній, Л. – Дубровіна, Л.: Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI – XVII ст. Київ: Інститут української археографії НАН України, 1998, с. 41-45.

²⁹ Тончева, Е.: Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII-XVIII в. Т.1, 2. Софія: Музика, 1981, с. 445-448.



Приклад 6. *Милость мира, И съ духомъ Твоимъ*
з Простонія Бокшая-Малинича

Представлені порівняння ілюструють утвердження музичного мислення на основі мажоро-мінорної системи, орієнтацію співців на опорні тони типових мелозворотів, тяжіння до лаконічних форм вислову, перехід від розспівної фактури напіву до силабічної, однак із збереженням окремих мелізматичних елементів внутрішнього роздрібнення долей, які надають піснеспівам своєрідної мелодичності.

Подібні приклади збереження окремих елементів мелодики грецького напіву простежуються у піснеспівах Літургії Василя Великого Простонія, у якому подано записи *Достойно і праведно єсть, Свят, Свят, Свят, Амінь, Тебе поєм* та задостойник *О Тебї радується*. Суттєвою рисою вище названих співів, крім задостойника, є те, що вони розспівуються на основі одного і того ж музичного матеріалу, у якому початковий мелодичний зворот запозичено із грецького напіву *О Тебї радується* рукописних ірмологіонів XVII століття³⁰ (див. приклад № 7-9). Та чи найбільш помітною особливістю є збереження у початкових музично-віршових рядках *Достойно і праведно, Тебе поєм* особливих ритмоінтонацій мелізматичного характеру із специфічними репетиційними повторами одного і того ж звуку (приклад № 7).

Початкові музично-віршові рядки *Достойно єсть*
з Літургії Василя Великого Простонія Бокшая



Приклад № 7



Приклад № 8

³⁰ Цалай-Якименко, О.: Духовні співи давньої України, с. 203-204.

Початковий музично-віршовий рядок **О Тебі радується**
грецького напіву з рукописного ірмологіона кінця XVII ст.



Приклад № 9.

Відповідний тип мелосу з репетиційними повторами звуків трапляється в ірмоложних напівах в одиничних зразках. Так, наприклад, у *подобному* п'ятого гласу *Преподобний Отче* рукописного Ірмолая 1603 року незвичні для нашого монодійного співу численні повторення звуків у мелодичних зворотах носять характер вишуканого декору у мелодичній лінії та вказують на його греко-візантійське походження.³¹ Тож прояви відповідних інонаційно-ритмічних елементів, використання мелодичного звороту грецького напіву та його варіювання у початкових рядках *Достойно єсть* та *Тебе поєм* в Літургії Василя Великого *Простопінія* додатково засвідчує формування літургійних мелодій на основі напівів новобалканської спадщини.

Підсумовуючи, слід зазначити, що певний зв'язок музичного матеріалу *Простопінія* з ірмоложними напівами можна виявити лише на рівні окремих інтонацій, контурів мелодики окремих мотивів чи фраз, що показують порівняння екстеній. Тому піднята проблематика вимагає комплексного підходу, врахування різносторонніх впливів та специфіки адаптації напівів у регіональній церковно-півчій практиці. Враховуючи і малодослідженість музичних текстів літургій, у подальшому залишається необхідність з'ясування проблематики прояву музичної стилістики сакральної монодії у хорових духовних композиціях, які використовувались у богослужбовій практиці у середині XIX та початку XX століття у Мукачівській і Пряшівській єпархіях.

Висновок

Проведені спостереження додатково розкривають окремі аспекти проблематики досліджень джерел літургійних співів візантійсько-слов'янського обряду, зафіксованих на початку XX століття у *Церковному Простопінії* Бокшая-Малинича.

Огляд наукових досліджень, з'ясування джерел музичних текстів літургій *Простопінія*, дає підстави додатково підтвердити процеси формування варіантності регіональної півчої практики в контексті становлення та розвитку загальноукраїнської монодичної традиції.

Як результат активної взаємодії усної і писемної традицій, на ґрунті сакральної монодії, розвитку багатоголосого хорового співу відбувався відбір мелодики літургійного репертуару, інспірувались творчі процеси освоєння музичної стилістики різнонаціональних форм *напівів*, закріплювались їх локальні варіанти.

Багатоваріантність літургійних мелодій *Простопінія* яскраво свідчить про особливості духовно-творчого процесу осмислення богослужбових текстів на основі давніх форм сакральної монодії рукописних і друкованих ірмоложіонів, елементів напівів новобалканської спадщини та нових засобів музичної виразності, характерних для мелодики хорових композицій (ладоінтонацій, метроритміки, пісенної стилістики світських жанрів).

³¹ Цалай-Якименко, О.: Стилістичні навершення в українському Ірмолої, с. 52.

Літургійний спів на сьогодні є символічно-мистецьким виявом релігійної свідомості та особливим способом утвердження у християнському віровченні, емоційному переживанні та пізнанні Божої мудрості, важливим надбанням сакральної музичної культури, регіональних церковно-пісенних традицій.

Problematics of Researches and Sources of Music Texts of Prostopiniya Liturgies by Bokshay-Malynych

Ihor Zadorožnyj

The multiplicity of music texts of Prostopiniya clearly indicates distinctive features of the creative process of their comprehension on the basis of joining of musical stylistics of ancient forms of sacral monody and new elements of musical language (modes and intonations of the major-minor scales' system, metric rhythm, melodic development), chanting stylistics of secular genres, means of musical expression and harmony of choral polyphony. At the same time, the prevalence of logic of the development of the melodic contents over the structure of words, inconsistencies between verbal and musical accents are traced in Liturgies. Forming of variants on the basis of melodics of choral compositions indicates the definition of musical principles in the structuring of melodies. A certain creative selection, let alone both formation of regional features and consolidation of local versions of melodic patterns which at present pave the way for the spiritual functioning of chanting of Christians pertaining to the Byzantine-Slavonic rite, ensued on the basis of irmologic tradition, also, due to the spread of Post-Byzantine monody's repertoire, processes of interaction of musical stylistic melodies' varieties and their adaptation and development of choral polyphony.