ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

ім. М.В. ЛИСЕНКА

СИРОТИНСЬКА Наталія Ігорівна

УДК 783. 2 (09) (477)

ВИБРАНІ ОСМОГЛАСНІ ЖАНРИ

УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДІЇ

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Львів - 2004

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі музичної україністики Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка Міністерства культури і мистецтв України

**Науковий керівник: Ясіновський Юрій Павлович**,

доктор мистецтвознавства, професор

завідувач кафедри музичної україністики

Львівської державної музичної академії

ім. М.В. Лисенка Міністерства

культури і мистецтв України

**Офіційні опоненти: Серьогіна Наталія Семенівна**,

доктор мистецтвознавства, професор

Російського інституту історії мистецтв,

Санкт-Петербург

**Медведик Юрій Євгенович**,

кандидат мистецтвознавства, доцент

завідувач кафедри музикознавства та фортепіано

Дрогобицького державного педагогічного університету

Міністерства освіти і науки України

**Провідна установа**: Національна музична академія України

ім. П.І Чайковського

Міністерства культури і мистецтв України,

кафедра старовинної музики

Захист відбудеться «28» січня 2005 року о 14 годині 00 хвилин на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35. 869.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата музикознавчих наук у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, за адресою: м. Львів, вул. Н. Нижанківського 5, 2-й поверх, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Автореферат розіслано «24» грудня 2004 року

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради

Кандидат мистецтвознавства, доцент О.Т. Катрич

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

Українська рецепція візантійської церковної монодії є своєрідним феноменом у світовому сакральному мистецтві. Протягом віків в українській монодії виробився національний співочий фонд, який увібрав в себе різнобарвні співочі потоки як греко-візантійської спадщини, елементи дохристиянського слов’яно-руського культового співу, так і народнопісенні інтонації власне Русі-України, а запровадження наприкінці XVI ст. лінійної нотації забезпечило збереження тисячолітньої півчої традиції.

Визначальною рисою сакральної монодії стало формування оптимальної організації гимнографічних текстів на музичному рівні і таким феноменом ще у Візантії стала система іхосів, яка відома у Західній Європі як система модусів, а в слов’яно-руських землях ⎯ гласів. Русь-Україна, запозичивши церковний спів з Візантії, прямо чи через посередництво болгар, досить швидко опанувала цю осмогласну систему згідно своєї музичної ментальності та при цьому втратила основні елементи, які визначали основи візантійського осмогласся. Понад 150-літня історія вивчення слов’яно-руського церковного співу поки що не дала ґрунтовної відповіді про сутність адаптованої системи осмогласся. Тож, **актуальність теми** дисертаційного дослідження обумовлена потребою подальшого вивчення осмогласного монодійного репертуару як найвищого рівня музичної організації і, водночас, віднайдення нових шляхів осмислення його сутності. Актуальним є також відновлення цілісного підходу до розуміння цього явища, яким є передусім церковна монодія, оскільки музикознавство, зокрема в Україні, переважно зосереджувало свою увагу на суто музичних якостях цієї культури, тоді як вона мала певні богословсько-літургійні функції і зміст.

**Зв’язок з науковими програмами, планами, темами**. Дисертацію виконано на кафедрі музичної україністики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка у відповідності з планом науково-дослідницької роботи кафедри та ВНЗ № 4 "Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини ХХ ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Барокко, Галицька музика ХІХ - поч. ХХ ст.", а також у науковій співпраці з Інститутом Літургіки Львівської Богословської Академії, Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України та Музикознавчою комісією Наукового Товариства ім. Т. Шевченка.

**Метою**дисертаційного дослідження є виявлення зв’язку мелодики жанрів Октоїха з головними засадами візантійської естетики і богословії та визначення характеру і типу таких співвідношень. При цьому важливо встановити вихідну базову основу для визначення напрямків розвитку української гимнографії періоду XI - XVII ст. У цьому відношенні українські Ірмологіони репрезентують унікальний матеріал, записаний читабельною лінійною нотацією, тож вперше дослідження церковної монодії можливе на нотолінійних зразках. Відповідно до цього, вибудовується ряд пошукових **завдань**:

- виявлення богословсько-літургічних засад християнського обряду у відповідності до гласових музичних характеристик;

- розгляд ґенези та шляхів формування візантійського осмогласся;

- визначення системи організації осмогласних жанрів в українських літургійних збірниках;

- встановлення місця осмогласних циклів у структурі нотолінійних Ірмологіонів;

- аналіз мелодико-інтонаційної основи провідних осмогласних жанрів: догматиків, степенних-антифонів, воскресних ірмосів.

**Об'єкт дослідження** — репертуар осмогласних жанрів української церковної монодії.

**Предмет дослідження** — вибрані осмогласні жанри української монодії кінця XVI - початку XVII ст.

**Джерельною базою дослідження** є рукописні та стародруковані нотолінійні Ірмологіони. Опрацьовано біля 50 рукописів різного територіального і часового походження, що дає змогу отримати надійний науковий результат. До аналізу залучено також ненотовані Октоїхи, зокрема, дерманський 1604 р. Для розширення кола досліджуваного матеріалу використано також каталоги: Каталог рукописів XI-XIII ст., Каталог українських стародруків Якима Запаска та Ярослава Ісаєвича, Каталог українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонів Юрія Ясіновського, комп’ютерну базу даних *Ірмос* ”Репертуар української та білоруської сакральної монодії” ( http://www.il.ichistory.org).

**Методологічна база.** Попередня практика вивчення монодійного матеріалу накопичила багато позитивних форм і методів дослідження. Гласи-іхоси розглядалися у зв’язку з певними мелодичними формулами і каденціями або з поняттями звуковисотної системи. До першої групи можна віднести Димитрія Разумовського, Мирослава Антоновича, Крістіана Тільярда, Олівера Странка, Еґона Веллеса, Мілоша Велімировича, Євгена ¢ерцмана. Інші дослідники пов'язували тлумачення гласу з поняттями звуковисотної системи, хоча також не відкидали значення мелодичних формул. Такі дослідники як Федір Одоєвський, Юрій Арнольд, Іван Вознесенський проводили паралелі з античними ладами, розглядаючи кожен з восьми гласів як звукоряд того чи іншого античного ладу.

Існував ще один метод дослідження, який базувався на трактуванні осмогласся як сукупності поспівкової структури та певної звуковисотної організації гласів. Такого принципу дотримувались Василій Металлов, Антонін Преображенський, Сергій Скребков, Максим Бражніков, Іван ¥арднер, Галина Алєксєєва.

Цілком новим є також відкриття Олександри Цалай-Якименко, яка на матеріалі української монодії науково обгрунтувала часомірну метрику піснеспівів, той внутрішній організуючий пульс, що прокладає новий шлях до глибшого розуміння феномену осмогласся як на українському матеріалі, так, можливо, і на візантійському.

Враховуючи богословсько-літургійний аспект дослідження використовуємо також праці Петра Крип'якевича, Михайла Скабаллановича, Романа Головацького, Ніколая Успенського, Олександра Шмемана, о. Кипріана Керна, Роберта Тафта, Крістіана Ганніка, Василя Лаби.

**Методика дослідження**. Вирішення поставлених завдань визначає використання комплексного методу дослідження, до якого входять літургійно-богословський, герменевтично-текстологічний, статистичний, порівняльний, власне музично-аналітичний, метод критичного осмислення літератури і комп’ютерного пошуку. Саме такий системний підхід забезпечує ґрунтовність осмислення широкого кола питань: богословсько-літургійних засад формування літургійного співу, часових і просторових співвідношеннь структури богослужінь, ґенези осмогласся, еволюції структури Октоїха, а також проблематики трансформації східного обряду у богослужбовій практиці України-Русі.

**Наукова новизна дослідження*.*** На великому джерельному матеріалі вперше в українському музикознавстві:

- поєднується богословсько-літургічний та мелодико-інтонаційний методи аналізу осмогласних піснеспівів;

- форми осмогласся розглядаються в контексті структурних взаємозв'язків візантійської та латинської систем;

- використовуються засоби новітніх технологій на основі комп’ютерної бази даних *Ірмос*, створеної на основі книги Юрія Ясіновського *Каталог українських та білоруських нототолінійних Ірмолоїв 16-18 століть***.**.

**Теоретичне й практичне значення дослідження.** Створюється новий напрямок, який передбачає комплексне дослідження літургійного співу як музичного і літургійно-богословського феномену. Це дає можливість оцінювати організацію богослужбового співу на цілісних композиційних рівнях — від окремих жанрів до служб добового циклу, тижневого циклу та окремих празників річного кола.

Використання в процесі дослідження комп’ютерної бази даних *Ірмос* репрезентує нові можливості і методи наукового пошуку.

Опрацьовані матеріали дисертації можуть використовуватись у подальших дослідженнях історії і теорії церковної монодії, у навчальних курсах з історії української та світової музики, у джерелознавчих дисциплінах, а також у богословських та літургічних працях.

**Апробація роботи**. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри музичної україністики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Основні положення дисертаційного дослідження були винесені на Всеукраїнські та міжнародні наукові конференції: «Богородиця і українська культура» (Львів, 1995), «Мистецтво молодих» (Львів, 2001, 2002), «Сакральна монодія монастирів» (Львів, 2001), «Київ і київська спадщина в історії церковної музики» (Львів, 2003), «Міжнародний славістичний колоквіум» (Львів, 2001, 2002, 2003), «Теорія і історія монодії» (Відень 2002, 2004), «Історія релігій в Україні» (Львів, 2004), «XV наукова сесія Наукового Товариства ім. Шевченка» (Львів, 2004), «Старовинна музика: сучасний погляд» (Київ, 2004).

**Структура дисертації**. Праця складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (186 позицій), додатків. Загальний обсяг 192 сторінки.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обґрунтовується актуальність теми, формулюються предмет, мета й завдання дослідження, аналізуються рукописні джерела, характеризується методологія роботи, визначається її новизна, наукове й практичне значення, подається огляд проблематики наукової літератури, акцентується увага на основному питанні — визначення рівня адаптаційних процесів візантійської осмогласної системи церковного співу в Україні, основні елементи якої, на думку більшості дослідників, були втрачені. Тому система, яка у візантійській Церкві базувалася на богословсько-літургійному рівні зв’язку трансцедентного і земного (автентичні і плагальні гласи), на динамічному світовідчутті (внутрішній рух поспівок) та на рівні структурної організації (звуковисотні співвідношення гласів і їх ладотональної будови), потрапивши на українські землі, була знівельована і залишилася лише як числова нумерація. Проте здається дивним, що, ввібравши весь комплекс східного богослужіння — систему жанрів і літургійних книг, філософсько-онтологічну сутність християнства, українською церковною монодією було втрачено відтворення внутрішньої суті системи осмогласся — фундаментальної основи візантійського церковного співу.

Ознайомлення із різними методологічними поглядами дослідників монодії визначає основну проблему — відсутність можливості точного відчитування мелодичного матеріалу, зафіксованого невменною греко-візантійською чи знаменно-кулизм’яною системами нотації, де під час зосередження навколо корпусу мелодичних формул-поспівок, губиться цілісна система звуковисотних координат. Проте, лінійний запис нотного тексту, який вперше у візантійському культурному просторі з’явився в українській Церкві, дає можливість дослідити це питання докладніше. Вперше таку спробу здійснив Мирослав Антонович, який, порівнюючи греко-візантійські та українські осмогласні цикли українських нотолінійних Ірмологіонів, знайшов у нашій практиці те, про що пишуть візантійські теоретичні трактати — поступеневе (тональне) піднесення гласів та взаємозв’язок з тетрахордовою структурою античних звукорядів[[1]](#footnote-1).

Базуючись на попередніх припущеннях М. Антоновича та враховуючи трактування осмогласної системи як цілісності не лише мелодичних характеристик, але й присутності глибокого богословсько-онтологічного змісту, що аж ніяк не могло зникнути в літургійній практиці, провадимо музикознавчий аналіз осмогласних циклів на поєднанні як музичного аспекту, так і духовно-богословського, що й визначає структуру дисертаційного дослідження.

**Розділ 1** *Візантійська сакральна монодія, її літургійне та музично-теоретичне осмислення* має джерелознавчий зміст. Літургійний аспект дослідження рідко використовувався у науковій практиці, тому потребує виявлення богословських засад, що лягли в основу формування осмогласної системи та сакрального мистецтва, водночас. Оскільки первинно структура осмогласся використовувалася для організації піснеспівів сформованих за допомогою визначеного фонду поспівок, питання особливостей візантійської нотації також ввійшло до **1 Розділу**. Для відтворення повної картини трактування осмогласся у різні часові періоди, розглядаємо основні наукові методи розв'язання проблеми.

**1.1.** *Система теологічних антиномій візантійського богослужіння.* Розкривається основний аспект сакрального мистецтва, яке відображало духовний світ пізньоантичної та середньовічної людини, у свідомості якої навіть музично-теоретичні знання ототожнювалися з теологічними предметами, а питання церковного співу огорталося пластами культурних надбань людства, зображених у формі символічних асоціацій. Середньовічний образ світу поділявся на дві частини, які мали конкретне вираження як історико- часовий модус ("цей" і "грядущий"), просторово-космологічний ("земне" і "небесне"), або філософсько-онтологічний (матерія і дух)[[2]](#footnote-2). Така комплексна система теологічних антиномій, у свою чергу, проявилася у символічному відображенні відстані поміж дуалістичними рядами цілісного комплексу сакрального мистецтва ⎯ структурі богослужіння, паралелізмі празничних пам'ятей, бінарності християнської поетики і, накінець, у внутрішній будові осмогласся ⎯ протиставленні і взаємозв'язку 4 автентичних і 4 плагальних гласів. Втілення на всіх макро- і мікрорівнях принципу антиномічного поєднання непоєднаного, як символу незримої відстані поміж двома світами, сформувало поняття *висотності*, що в першу чергу проявилося на музичному рівні у вигляді звуковисотних рядів.

**1.2.** *Візантійська естетика й християнська екзеґетика у формуванні невменної нотації.* Основна увага концентрується навколо висвітлення внутрішнього змісту знакової нотації та її основної функції — означення окремого мелозвороту — поспівки, або мелодичної формули. Окремо акцентується увага на факті існування у ХІІ ст. у Візантії середньовізантійської нотації, яка фіксувала точні інтервальні співвідношення поміж звуками і дивним було неприйняття Руссю-Україною вдосконаленого способу запису. Незрозуміло, чому при постійних контактах з грецькою Церквою, при наявності грецьких книг та присутності вчених греків, зберігалася орієнтація на архаїчні зразки давньої півчої системи, яка виключала діастематичний принцип і базувалася на законах осмогласної системи Йоана Дамаскіна та її формульній структурі. Поясненням може бути лише трактування послідовностей невм-знаків не як суто практичних засобів, а на рівні асоціацій із актом свідомості, що веде до певного молитовного стану. Галина Алєксєєва зазначає, що вже у ранній період існування руської Церкви існувала висотна диференціація поспівок у піснеспівах. Завдяки рухомості звуків навколо центру-ядра у середині поспівки, творився живий динамічний організм. Така внутрішня якість невми, символізувала нероздільну єдність життя, молитви і співу, що визначало на духовному рівні сходження до трансцедентного. Тож збереження в українській осмогласній системі саме архаїчного типу нотації може пов’язуватися із її внутрішньою структурою, відповідно до засад богословії.

**1.3.** *Історичний розвиток іхосів-гласів Східної Церкви.* Викладаються основні принципи трактування осмогласся як мелодичної організації піснеспівів у різні епохи.

Впровадження і закріплення осмогласної системи відбулося у VIII ст. завдяки реформаторській діяльності св. Йоана Дамаскіна і згодом цей метод поширився по всьому християнському ареалу. Особливість осмогласся полягала у взаємозв'язках 4 автентичних і 4 плагальних гласів, що поєднувалися між собою мелодико-інтонаційними та звуковисотним факторами. Важливо, що система латинського осмогласся, яка була запозичена у Східного християнства у каролінгську епоху, також зберегла принцип парності гласів, проте у іншому варіанті: тоді як у візантійській системі за принципом автентичний-плагальний поєднувалися 1-5, 2-6, 3-7 і 4-8 гласи, у Західній 1-2, 3-4, 5-6 і 7-8 гласи, що засвідчує значимість відтворення дуалістичної структури осмогласся.

Для детальнішого ознайомлення із моделлю осмогласся та з метою виявлення найбільш відповідного підходу до аналізу осмогласних циклів, опрацьовано різні методи дослідження. Ознайомлення як із пізньовізантійськими трактатами, так і з сучасними методологіями, виявило значні розбіжності в оцінці системи. Одним із варіантів є осмислення гласів-іхосів у зв’язку з певними мелодичними формулами і каденціями, або з поняттями звуковисотної системи у відовідності до послідовностей античних ладів, де кожен з восьми гласів розглядається як звукоряд того чи іншого ладу. Огляд різних методик дослідження наближає до маловідомої теорії М Антоновича щодо розміщення гласів відповідно до поступеневого зходження. Така позиція є найбільш співзвучною із категорією висотності в антиномічному коплексі візантійського сакрального мистецтва, а також дозволяє в процесі аналізу застосовувати можливості комп’ютерної бази даних *Ірмос*, про що мова йтиме у наступному розділі.

Завершення **1 розділу** концентрує увагу на розгляді такої характерної риси осмогласся, як вихідного принципу формування богослужебної книги нового типу ⎯ Октоїха (Осмогласника), в якому на осмогласній основі об’єдналися різні жанри церковної монодії.

**Розділ 2** *Октоїх і його жанри в сакральній монодії та їх місце в українському Ірмолої.* Розглядаються богослужбові осмогласні цикли як основа впорядкування літургійних текстів тижневого (седмичного) циклу, а також типологія книги. Поступове закріплення окремих осмогласних жанрів у визначених збірниках забезпечило зростання значимості цих піснеспівів, а також визначило структуру Октоїха. Підтвердженням стали українські нотолінійні Ірмолої, з яких утвердився саме гласовий структурий.

**2.1.** *Репертуар і структура* *візантійського Октоїха та його слов'яно-руська рецепція*. Концентрується увага навколо укладання осмогласних циклів піснеспівів у візантійському Октоїху, а також поширення цього збірника в слов’яно-руських землях. Дослідження раннього етапу структури Октоїха Ніною Шеламановою, Даніцею Петровіч, Ольгою Крашенніковою, Іриною Лозовою виявили різні типи цього збірника в Болгарії, Сербії та Україні-Русі. Особливо відрізняються поняття Октоїха і Паракліта у різних літургійних традиціях. Якщо у греків Октоїх спершу означав книгу воскресних служб осмогласника, а Параклітик включав також служби будніх днів, то слов’янський Октоїх поступово поєднав осмогласні цикли восьми гласів усіх днів тижня (седмиці).

**2.2** *Осмогласні жанри у ненотованих богослужебних збірниках.* Розглядається структура українського першодруку ⎯ Дерманського Октоїха 1604 р. Ознайомлення із практикою друкування Октоїха виявляє, що однією з перших кириличних друкованих книг був саме Октоїх: Фіолівське видання 1491 р. (Краків), Цетинський Октоїх 1494 р. (Чорногорія), Октоїх 1537 р. (Венеція), Октоїх 1539 р. (монастир Врачаніца), Октоїх 1570 р. (друк. Загуровіча). Тож не випадково одним із перших українських друкованих богослужбових збірників став також Октоїх 1604 р. Можливо, що особлива увага до Октоїха пов’язана не лише із частим використання у богослужінні, а викликана особливим значенням тижневого (седмичного) циклу як одиниці формування літургійного часу. Ймовірно, що церковний рік, який складається із трьох циклів: воскресного, тижневого (седмичного) та річного кола богослужінь, опирається на тижневий цикл. Повний тиждень складається із 6 будніх днів та неділі (Воскресної служби), повний рік формується із 6 осмогласних столпів та празника Воскресіння (Великий піст - Пасха - 7 тижнів по Пасці). У цій послідовності добове богослужіння розглядається як звуження седмиці до кульмінації ⎯ Воскресної служби. Особливе трактування Октоїха виявляється також на основі ознайомлення із Фіолівським виданням, кожен глас якого завершений покаянними стихирами, що перегукується із перекладом з грецької мови означення Параклітика як “молитовного“ збірника.

Ознайомлення із жанрами 1 гласу Дерманського Октоїха воскресної служби та переліком піснеспівів будніх днів виявляє яскраве розмежування воскресного та буденного богослужінь і така тенденція є визначальною для формування національного типу збірника Ірмологіона.

**2.3.** *Нотолінійний Ірмолой і місце у ньому осмогласних циклів.* Висвітлюються процеси розвитку церковного співу, які привели до суттєвих змін структурування співочого репертуару і створення єдиного типу нотованого збірника. Впровадження у другій пол. XVI ст. у богослужебну практику нової лінійної нотації, що прийшла на зміну невменно-кулизм’яній, дозволило за короткий час перекласти на лінійні ноти повний корпус гимнографічного матеріалу. На прикладі нотолінійних Ірмолоїв спостерігаємо різні варіанти структурної організації збірників і поступове утвердження власне гласового структурного типу, який від початку XVII ст. швидко став переважаючим. Порівняння осмогласних циклів Дерманського Октоїха та змісту Ірмологів засвідчує, що нотувалися передовсім жанри воскресного богослужіння, мелодії яких використовувалися як мелодичні моделі для виконання у будні дні. Провадження аналітичних спостережень над структурою осмогласних циклів Ірмолоїв, їх частотністю та іншими характеристиками вдосконалює комп’ютерна база даних *Ірмос*, яка створена на основі книги Ю. Ясіновського *Каталог українських та білоруських нототолінійних Ірмолоїв 16-18 століть***.** Каталог охоплює світовий фонд українських та білоруських рукописних нотолінійних Ірмолоїв, тож репертуар, опрацьований за допомогою БД охоплює різні територіальні та часові проміжки, що дає можливість бачення характерних особливостей жанрів української монодії. До таких відносяться передовсім структура збірника, укладена на основі вибраних піснеспівів, а також пріоритетне значення гласової організації. Вибудування за допомогою БД графічного зображення виявляє наступне:

- на графіку кількісного порівняння репертуару осмогласних жанрів виразно переважають воскресної служби, присутність яких є обов’язковою у кожному Ірмолої, хоча місце їх у збірнику може бути різним;

- графік частотності використання гласів в осмогласних циклах, виявляє переважання 4, 6 і 1 гл., та мінімальне використання 7 гл.;

- при порівнянні найчисельніших жанрів ірмосів та стихир виявляється, що для жанру ірмосів найчастіше використано 4 глас, а для стихир 6 гл.;

- для мінейного розділу характерна відсутність 7 гл. і надзвичайно мала кількість піснеспівів 3 гл.;

- на прикладі календарно-мінейного розділу Ірмологїв найбільша кількість гласового розмаїття виявляється у Господських та Богородичних празниках, тоді як для празників святих, преподобних і мучеників помітно зменшується;

- для празників святих, преподобних і мучеників часто застосовано 5 гл., який рідко зустрічається у Господських та Богородичних празниках.

Спостереження за гласовістю виявляє певну систему використання осмогласся, що хоча і не є наразі розгаданою, але характеризує церковний глас не лише як музичну категорію, але свідчить про його глибші систематизуючі функції у богослужінні.

**Розділ 3** *Літургійно-богословські та музичні чинники осмогласних воскресних жанрів.* Обґрунтовується вибір матеріалу для дослідження, проводиться аналіз жанрів за звуковисотними та мелодико-інтонаційними ханактеристиками. Кожен жанр розглядається за основним принципом монодії — у поєднанні із тлумаченням сакральних текстів. Такий підхід сформований попередніми розділами нашого дослідження, в процесі якого визначено пріоритетні характеристики сакрального мистецтва: категорія висотності як основа антиномічної структури християнського богослужіння, синкретичність літургійного дійства як цілісного багаторівневого динамічного організму спрямовуючого до кульмінації — Євхаристії.

**3.1.** *Богословські та мелодико-інтонаційні аспекти в композиційній організації догматиків.* Розглядається жанр догматиків, який є першим серед чотирьох жанрів Октоїха Воскресного і виконується на Вечірні. Симптоматично, що вже найдавніший Ірмолой кінця 16 ст. розпочинається саме з догматика 1 гл. У літургійній практиці жанр догматика є прославною богородичною піснею, в якій оспівуються євангельські події непорочного зачаття Діви Марії та чудесного народження Ісуса Христа. Автором поетичних текстів є св. Йоан Дамаскін. У процесі аналізу догматиків враховуємо два варіанти внутрішніх зв'язків автентичних та плагальних гласів у візантійській та латинській осмогласних системах. Відзначаємо, що західний тип, змінивши внутрішній взаємозв'язок гласів, який перешкоджає відокремленню сфери автентичних гласів від плагальних, вибудував наскрізну драматургічну лінію осмогласся.

Літургічний аналіз виявляє виразну смислову лінію розвитку повного циклу, в якому образи Богородиці та Ісуса Христа мають відповідні форми драматургічного розвитку. Догматик 1 гл., в якому особливо велично прославляється Богородиця, в 4 гласі приходить до кульмінації розкриття образу. Символічний переділ поміж 4 та 5 гласами підтверджується змістом догматика 5 гл., в якому повертаються старозавітні мотиви, а також вперше звучить друге ім’я Спасителя ⎯ Еммануїл, що означає *С нами Бог* і розв’язується цей сюжет у 8 гл. словами *Цар небесний за человіколюбіє на земли явися і со человіки поживе*. Звуковисотний аналіз мелодики також підтверджує наявність поділу на два міні-цикли, оскільки звуковисотна лінія зростає від 1 до 4 гласу (*a* 1 октави), а раптово опустившись у 5 гл., продовжує цю тенденцію, поступово опускаючись у 8 гл. до *d* малої октави, підкреслюючи цей факт додатковою зміною ключа у догматику 8 гл.

Розглянувши початкові мелодичні фрази, виявляємо особливу драматургічну роль в повному циклі догматика 6 гл., який привносить ліричний елемент в загальний інтонаційний фонд піснеспівів, мелодично співзвучний мотиву обрядової української пісні, а, головно, поруч із догматиками 5, 7 та 8 гласів, використовує як серединні, так і каденційні мелодичні звороти 1, 3 та 4 гласів. Остання характеристика забезпечує мелодичну єдність повного осмогласного циклу, що відповідає наскрізній динаміці латинської осмогласної системи.

Жанр догматиків розпочинає осмогласний розділ українських Ірмологіонів, і, можливо, апелюючи до основної теми догмату про чудесне народження Христа, символізує водночас той ранній період зародження християнства, коли Русь-Україна була місіонерською державою як для Сходу, так і для Заходу, що символічно відтворено єдністю богословсько-літургічної драматургії та мелодичних характеристик.

**3.2.** *Особливості жанру степенних-антифонів в контексті осмогласся.* Аналізується цикл піснеспівів, які належать до групи жанрів Октоїха воскресного і завершують осмогласний цикл Вечірні-Утрені в Ірмологіоні. Жанр степенних-антифонів був одним із перших у християнському богослужінні і поступово набув великої популярності, а також на християнському Сході, де одночасно із системою іхосів-гласів утвердилися жанри *шаракану* у Вірменській Церкві чи *агсавалі* в Грузинській (буквально означає «ступінь», а на практиці має ще одне значення антифонів Літургії). Ймовірно, що така популярність викликана глибинним змістом жанру, в якому антифонне звучання асоціюється із протиставленням двох світів, які поєднані ступенями духовного вдосконалення.

У кожному гласі є три степенних-антифони, за винятком 8 гласу, де їх є чотири. Тексти степенних-антифонів написані на основі п’ятнадцяти псалмів – 119-133, які у Псалтирі входять до 18 катизми і позначені в ньому як псалми *степеней.* Разом із доповненням теми псалмів мотивами уславлення св. Трійці, степенні-антифони символізують єдність Старого і нового Завітів. Тестовий аналіз жанру виразно демонструє візантійське походження: струк­тура співвідношення 4 автентичних і 4 плагальних гласів у межах циклу степенних-антифонів відображена методом використання однакових початкових фраз у 1-5, 2-6, 3-7 і 4-8 гласах.

Мелодичний діапазон та звуковисотна лінія степенних-антифонів вказує на піднімання мелодичної лінії від 1 до 3 гласу з опусканням у 4 гл., тоді як у циклі 5 - 8 гласів найнижчим є 6 глас. Таке виділення 6 гласу (пригадаємо найнижчий у циклі догматиків 8 гл.) контрастує із традиційним для візантійської практики найнижчим 7 гл., що вплинуло на його окрему назву *barіus* (з церковнослов’янської*тяжек***)**. Тож на прикладі догматиків та степенних ми зустрічаємося із відмінним від візантійської традиції використанням звуковисотних рівнів.

Аналогічну звуковисотну схему наводить Георгій Вірановський, графічно зображаючи функційні зв'язки T-S-D-T, де сфера S є найвищою, а D - найнижчою. Таке зображення є основною схемою функціональної організації в класичній музиці і вважається кадансовою формулою, що відтворює сферу завершувального заспокоєння, динамічного спаду і цей принцип повністю відповідає функції степенних-антифонів як завершального жанру осмогласного розділу.

На основі співставлення звуковисотних кульмінацій степенних: найвищого 3 гл. і найнижчого 6 гл. утворюється схема співвідношень 1-8, 2-7, 3-6 і 4-5 гласів, що вибудовує цілком новий варіант внутрігласової структури. Порівнявши за таким принципом початкові фрази степенних-антифонів, виявляємо деяку спорідненість мелодичних характеристик:

- у мелодиці 1 та 8 гласів зустрічаємо спільний мелодичний мотив, базований на повторенні одного ступеня. В 1 гл. використовується оспіваність виділеного ступеня, тоді як у 8 гл. переважає чітка, стисла метрика;

- мелодика 2 та 7 гл. наспівного характеру;

- антифони 3 та 6 гласів вирізняються чіткою ритмікою, в 3 гл. часто використовуються синкопи, тоді як у 6 гл. квартові стрибки;

* для 4 та 5 гласів характерна епічність мелодичного викладу теми.

Порівняння початкових мелодичних фраз догматиків та степенних-антифонів виявляє подібність мелодичного тематизму окремих гласів, що свідчить про присутність у фор­муванні воскресного осмогласного розділу не лише принципів літургійної функції, але й урахування мелодичного елементу. Таким чином, догматики разом із степенними-анти­фонами виступають символічним обрамленням Октоїха Воскресного, яке завдяки спільним засобам мелодичного розвитку циклів в межах одного збірника, поєднало Вечірню та Утреню, тобто Старий і Новий Завіти. При цьому різне наповнення текстів на єдиній пісенній основі відобразило емоційно контрасні плани – прославлення Богородиці та чудесного народження Спасителя з відчуттям глибокої гріховності і каяття, в поєднанні з надією на св. Духа.

**3.3.** *Репертуар* *воскресних ірмосів (на матеріалі комп’ютерної бази даних Ірмос) та їх літургійно-богословська сутність.* Розглядаються ірмоси воскресного канону, автором яких, як і догматиків, є св. Йоан Дамаскін. Воскресний канон виконується на Утрені, проте не безперервно, а з поділом на три частини, аналогічно до поділу кафизм Псалтиря. Після кожної з трьох груп пісень — 1-3, 4-6 і 7-9, виконуються інші піснеспіви, що забезпечує переплетення не лише різнопланової мелодики, але й тем та образів Старого й Нового Завітів. Такий поділ 9 пісень на три групи по три пісні в кожній забезпечує єдність символіки троїчного числа із аналогічною тринітарністю повноти людського буття — фізичним, душевним і духовним рівнями. Внаслідок поступового доповнення воскресного канону Утрені хрестовоскресним та богородичним канонами, у давньоруських збірниках ірмоси стали групуватися за методом, відмінним від грецьких пам’яток, в яких ірмоси одного канону групувалися за почерговим порядком пісень. У давньоруських збірниках ірмоси трьох канонів поєднувалися водночас в межах однієї пісні. Така форма змінила лінійну структуру розміщення канонів на висотну побудову із знову потрійною структурою і, на думку Мілоша Велімировича[[3]](#footnote-3), ця особливість виявляє певні риси самостійності давньої практики церковного співу в Русі-Україні XI-XII ст.

Отримавши за допомогою Бази Даних інципітний список воскресних ірмосів 26 рукописів, виявляємо наступні дані:

- незвичайна стабільність мелодичного матеріалу на одні й ті ж словесні тексти є характерною рисою української монодії. І хоч канонізований ірмолойний репертуар вживався в Україні протягом багатьох століть на широкому етнічному просторі, все ж таки зберіг тотожність свого музичного змісту, тоді як відмінності виявляються вторинними явищами;

- окремі відмінності спостерігаються на прикладі ритмічного перегрупування мелодики в сторону дроблення тривалостей, або використання в різних рукописах різних релятивних ключів. Такі зміни характерні для загальних кроків розвитку ранньомодерного мистецтва — часового прискорення епохи та зведення звуковисотної лінії до початкового ключа «С» на третій лінійці нотного стану.

*-* піднімання мелодичних кульмінацій від 1 до 3 гласу в групі перших чотирьох автентичних гласів та піднімання або, навпаки, опускання звуковисотного рівня у напрямку від 5 до 6 гласу, що також характерно для жанру степенних-антифонів.

Тож, знову спостерігається виділення звуковисотного рівня 6 гл. у повних осмогласних циклах. Взявши за основу припущення М. Антоновича щодо зв’язку звуковисотності з тетрахордовою основою звукоряду української монодії, розглядаємо не внутрішню ладову структуру тетрахордів, а два античні способи поєднання тетрахордів: з’єднання крайніх сусідніх звуків двох тетрахордів за допомогою одного спільного звуку – з’єднані тетрахорди (напр. g-c c-f), поєднання тетрахордів на відстані, але із однаковим спільним звуком по краях тетрахордів – роз’єднані тетрахорди (напр. c-f g-c ). Врахуємо також зв'язок осмогласся із седмичною структурою збірника, де кожен день мав свою тему пам'ятей.

При зміні тетрахордового сполучення змінюється загальна кількість звуків з 7 (g-c c-f) на 8 (c-f g-c). За таким методом розмістимо воскресну службу (неділя) в центрі семи днів тижня як кульмінаційну:

четвер - п'ятниця - субота - **неділя** - понеділок - вівторок - середа (аналогічно, в церковному році, який починається 1 вересня, Паска припадає приблизно на середину церковного року). Помінявши розташування днів за методом роз'єднаних терахордів, отримаємо вісім днів:

**неділя** - понеділок - вівторок - середа четвер - п'ятниця - субота - **неділя**

Аналогічно кожному дню тижня можна протиставити кожен з восьми гласів, у цьому випадку кожен глас отримає літургійну тему відповідного дня тижня:

1 гл. - **воскресіння Христове;** 4 гл. сер. - Хресту і Богородиці;

2 гл. - покаянні та ангелам; 3 гл. вівт. - покаянні та Йоану Предт.;

3 гл. - покаянні та Йоану Предтечі; 2 гл. понед. - покаянні та ангелам;

4 гл. - Хресту і Богородиці; . **1 і 8 гл**. неділя - **воскресіння Христове**

5 гл. - апостолам і св. Миколаю; 7 гл. субота - святим, муч. і усопшим;

6 гл. - Хресту і Богородиці; 6 гл. п’ятн. - Хресту і Богородиці;

7 гл. - святим, мученикам і усопшим; 5 гл. четвер - апост. і св. Миколаю.

8 гл. - **воскресіння Христове.**

На цій основі вибудовується виразна послідовність двох паралельних шляхів людини - тілесного і духовного устремління до кульмінації - воскресіння у Христі.

Перша зміна відбувається у свідомості людини, коли приймаємо Божий намір. Так вчинила Богородиця приймаючи благу вість (середа) та апостоли, які супроводжуючи Христа часом не розуміли Учителя, але підсвідомо віривши у його місію Спасителя.

Йоан Предтеча був першим, хто знав Христа як Сина Божого і розумів, що істинний шлях лежить через покаяння (вівторок). Тому, піднявшись на вищий рівень свідомості, розуміємо, що на цьому етапі людину очікують не чудеса, а щоденна молитва, праця та випробування віри. Символічною паралеллю життя і смерті Йоана Предтечі є розп’яття Христа, біль і страждання Богородиці на Голгофі, які готують оновлення душі і тіла до відродження у новій якості (п’ятниця). Проходження цього етапу підіймає на наступну сходинку, яка символізує смерть для світу (субота) і перехід на стадію свідомого, ангельського служіння (понеділок). Досягнення такого рівня духовного стану було метою життя християнських аскетів, шляхом до воскресіння — "обоження" і “воскресіння у Христі”.

Відповідність звуковисотних рівнів гласів богословсько-літургійному змісту днів тижня свідчить про Октоїх як збірник, в межах якого поєдналися седмичний і гласовий цикли, а виділення саме звуковисотних рівнів відповідає засадам ще античних теоретиків про висотність як найбільш динамічний та напружений момент розвитку, оскільки саме така характеристика акумулює всі попередні стадії звукового розвитку і підсумовує певний етап еволюції звукового руху. Взаємодія висотності мелодичної і "духовної" засвідчує вагомість дотримання такого принципу співвідношень всередині повного гласового циклу і феноменом є факт фіксації саме такого типу звуковисотних рівнів в Ірмолоях, що було не просто в умовах відсутності точних тональних означень.

У **висновках** дисертації підсумовуються результати дослідження вибраних осмогласних циклів української монодії та системи осмогласся взагалі. Науковий аналіз проводиться із урахуванням особливостей адаптаційних процесів осмогласної системи в Русі-Україні. На багатому джерельному матеріалі із використанням комп'ютерних технологій формується концепція структурної організації вибраних осмогласних жанрів в Ірмологіоні як прикладу взаємозв'язку літургійних та музичних характеристик піснеспівів. Визначається перспективність методики дослідження у подальшому опрацюванні духовної спадщини української гимнографії:

1. Система осмогласся сакральної монодії як метод організації літургійних текстів стала феноменом ще у Візантії (VIII ст.), і відтоді поширилась у Західній Європі, а згодом і в слов’яно-руських землях. Водночас із узаконенням осмогласної системи, створюється новий богослужбовий збірник - Октоїх, структура якого базується на синтезі осмогласся та седмичного літургійного кола. Це свідчить про пов'язаність музичної організації осмогласних жанрів та літургійно-богословської структури богослужіння.

2. Прийняття християнства започаткувало в Русі-Україні не лише адаптаційні процеси засвоєння повного комплексу сакрального обряду (богослужбові збірники, церковний спів), але й визначило процеси формування нового варіанту східноєвропейського світогляду. В ході дослідження зроблено висновок, що складні процеси розширення осмогласного ареалу як на Схід так і на Захід не порушили глибинних засад системи, але преобразили її у відповідності до нових умов функціонування. Однією з багатьох визначальних характеристик осмогласся стала ідея висотності як спільної літургійно-богословської та музично-теоретичної категорії.

3. Комплексний підхід до дослідження сакрального мистецтва (на основі аналізу вибраних осмогласних жанрів — догматиків, степенних-антифонів і воскресних ірмосів) виявляє зв'язок із структурною будовою візантійської та латинської осмогласних систем на рівні літургійно-богословських та звуковисотних характеристик повних осмогласних циклів.

4. Осмислення музичних характеристик з точки зору літургійно-богословської основи тижневого циклу богослужіння виявляє формування в українській монодійній практиці нового типу внутрігласових співвідношень. Це визначається, насамперед, за звуковисотними рівнями кожного гласу повних жанрових циклів. Використання в процесі комп'ютерних технологій бази даних *Ірмос* виявляє на численному матеріалі дивовижну стабільність мелодики осмогласних жанрів та їх звуковисотних параметрів.

5. Загальним висновком нашого дисертаційного дослідження є ствердження унікальності української монодичної традиції, про що свідчить осягнення синтезу драматургії літургійно-богословського та музичного рівнів, що визначає феномен української церковної монодії.

**Положення дисертації викладені у наступних публікаціях**:

1. Вечірні богородичні співи // Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції *Богородиця і українська культура*. – Львів, 1995. - С. 56-57.

2. Жанри Октоїха в українських стародруках на прикладі Дерманського Октоїха 1604 р. // Молоде музикознавство [Збірка статей]. - Львів, 2002. - Вип. 7. - С. - 4-11.

3. Про поняття *глас* у давніх богослужбових книгах. // Musica Humana [Збірка статей]. - Львів, 2003. - Вип. 8. - С. 244-251.

4. Напрямки систематизації восьмигласних циклів річного літургійного кола на основі використання комп'ютерної бази даних *//* Вісник прикарпатського університету [Збірка статей]. - Івано-Франківськ, 2004, - Вип. - С. 31-41.

5. Система теологічних антиномій української сакральної монодії // Матеріали XIV міжнародної наукової конференції Історія релігій в Україні. - Львів, 2004. - С. 127-132.

**Сиротинська Н.І. "Вибрані осмогласні жанри української монодії".** - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - Музичне мистецтво. - Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів, 2004.

У дисертації на великому джерельному матеріалі осмогласних жанрів української монодії досліджуються вибрані осмогласні цикли, які виявляють особливості адаптаційних процесів засвоєння візантійської осмогласної системи. Аналітичні спостереження над осмогласними циклами дозволили прослідкувати також тенденції спрямовані до утворення національного типу півчого нотолінійного збірника - Ірмологіона, на прикладі якого виявляємо поступове утвердження власне гласового структурного типу, який з’явився на початку XVII ст. і швидко став переважаючим.

Дослідження вибраних осмогласних жанрів з використання завершеної розробки комп'ютерної бази даних *Ірмос* "Репертуар української та білоруської сакральної монодії" дозволило охопити широкий спектр матеріалу різного географічного походження. На прикладі інципітних списків 28 рукописів виявлено дивовижну стабільність мелодики та звуковисотних рівнів піснеспівів кожного гласу в межах циклу. Такі характеристики засвідчують з одного боку незвичайно потужний струмінь усної півчої практии в усіх регіонах України, а також присутності глибокої теологічної базової основи, цементуючої розрізнені у часі написання та географічному віддаленні Ірмологіони. Такий феномен української осмогласної монодії потребує використання нового методу дослідження - комплексного богословсько-літургічного та мелодичного аналізу.

Різноаспектне вивчення вибраних осмогласних жанрів догматиків, степенних-антифонів та воскресних ірмосів показало формування в українському сакральному півчому мистецтві нового типу внутрігласових співвідношень, що демонструє високий рівень національної духовної культури.

**Ключові слова**: українська сакральна монодія, осмогласні жанри, богословсько-літургічний аналіз, інципітні списки.

**Syrotunska N. I. Selected eight-modes genres of ukrainian monody - Manuscript.**

In the candidate's thesis in the specious source material of eight-modes genres of ukrainian chants are researching selected eight-modes cycles, which represented especial feature of adaptation process byzantine eight-modes system in Ukrainian-Rus. Analytical observation eight-modes cycles permit us to trace the tendency, which is directed to creating the national type of singing collection Irmologion in fiveline notation. It was example of gradual confirmation of eight-modes structure model, which appeared in the beginning of XVII century and in short time became dominating.

The research of selected eight-modes genres with using of complete computer base of date *Heirmos* "The Repertoir of the Ukrainian and Belarusian Church Monody" permitted to include extensive material from different geographical origin. In the incipit lists example of 28 manuscripts discover striking stability of melody and pitches of sound level of chants in every mode of all eight-modes cycle. These characteristics are evidence of very powerful stream of oral singing tradition in all region of Ukraine and testify deep liturgic and theology basis, which united Irmologions written in difficult geographical places. This phenomenon of ukrainian eight-modes monody need to use new researching method — the complex of liturgic, theology and musical analyses.

Many-sided learning of selected eight-modus genres: dogmatics, antiphonys and resurrection heirmoses showed creating of structure method inside eight-modus cycles of ukrainian sacred monody. This represents high level of national spirit culture.

**Key words**: ukrainian sacred monody, eight-modes genres, liturgic, theology analyses, incipit lists.

**Сиротинская Н.И. Избранные осмогласные жанры украинской монодии.** — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Львовская государственная музыкальная академия им. Н.В. Лысенка, Львов, 2004.

В диссертации на широком рукописном материале осмогласных жаров украинской монодии исследуются избранные осмогласные циклы, которые обнаружывают особенности адаптационных процессов усвоения византийской осмогласной системы в Украине-Руси. Принятие христианства Киевской Русью повлияло не только на усвоение полного комплекса сакрального обряда, но и определило отдельные черты формирования нового варианта восточноевропейского мировоззрения.

Основная задача диссертационного исследования состоит в установлении связей мелодики жанров Октоиха (Осмогласника) с ведущими положениями византийской эстетики и богословии и определении характера и типа таких соотношений. При этом важно выявитьбазовую основу для установления направлений развития украинской гимнографии периода XI - XVII ст. В этом отношении украинские Ирмологионы представляют уникальный материал, зафиксированный читабельной линейной нотацией, что разрешает исследовать церковную монодию на нотолинейных образцах.

Показательно, что параллельно с узакониванием в Византии осмогласной системы формируется новый богослужебный сборник — Октоих (Осмогласник), структура которого базируется на синтезе осмогласия и седмичного литургийного круга. Это свидетельствует о связи музыкальной организации осмогласных жанров и литургико-богословской структуры богослужения. В процессе исследования определились глубинные основы осмогласной системы, измененной в соответствии к новым условиям функционирования. Одной из главных характеристик осмогласия стала идея высотности как общая богословская и музыкальная категория.

Аналитические наблюдения над осмогласными циклами разрешают выявить также последующие тенденции формирования национального типа певчего нотолинейного сборника — Ирмологиона, на примере которого в начале XVII ст. постепенно утверждался гласовый структурный тип.

Исследование избраных осмогласных жанров внесенных в компьютерную базу данных *Ирмос* "Репертуар украинской и белорусской сакральной монодии" разрешило рассмотреть широкий спектр материала разного географического происхождения. На примере инципитных списков 26 рукописей обнаружено невероятную стабильность мелодики и звуковысотных уровней песнопений каждого гласа внутри цикла. Это говорит об очень мощном потоке устной певческой практики в разных регионах Украины, а также о присутствии глубинной теологической базовой основы, цементирующей разделенные временными и географическими факторами Ирмологионы. Такой феномен украинской осмогласной монодии требует использования нового метода исследования - комплексного богословско-литургичного и музыкального анализа.

Разноаспектное изучение избранных осмогласных жанров догматиков, степенных-антифонов и воскресных ирмосов показало формирование в украинском сакральном певческом искусстве нового типа внутригласовых соотношений. Введение и закрепление осмогласной системы произошло в VIII ст. благодаря реформаторской деятельности св. Йоана Дамаскина и особенность византийского состояла у взаимосвязях 4 автентичных и 4 плагальных гласов, что соединялись между собой с помощью мелодико-интонационных и звуковисотных параметров. Важно, что система латинского осмогласия, которая была принята от Восточной Церкви, также сохранила принцип парности гласов, но в другом соотношении. В византийской системе за принципом автентичный-плагальный соединялись 1-5, 2-6, 3-7 і 4-8 гласы, в Западной — 1-2, 3-4, 5-6 і 7-8 гласы, что свидетельствует о значимости дуалистичной структуры осмогласия. Поэтому образование нового типа соотношений — 1-8, 2-7, 3-6, 4-5 свидетельствует не только о наличии новаций в осмыслении адаптированной системы осмогласия в Украине, но и в построении соотношений гласов на основе категории высотности ⎯ как в контексте музыкальной категории (звуковысотная характеристика), так и в контексте литургийно-богословского смысла седмичного круга богослужения. Именно эта характеристика соответствует утверждениям античных теоретиков, которые определяли высотность как наиболее динамический и напряженный момент развития, поскольку именно эта черта аккумулирует все предыдущие стадии звукового развития и суммирует определенный этап эволюции звукового движения. Это свидетельствует о существовании синтеза драматургии между литургийно-богословским и музыкальным уровнями осмогласных жанров, а также демонстрирует высокий уровень национальной духовной культуры — феномен украинской сакральной монодии.

**Ключевые слова**: украинская сакральная монодия, осмогласные жанры, богословско-литургический анализ, инципитные списки.

1. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // Зб. ст. Musica sacra. – Львів, 1996. – C. 39-56. [↑](#footnote-ref-1)
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – Москва, 1997. – 185 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Velimirovic M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant // Monumenta Musicae Byzantinae. – Copenhagen, 1960. – 248 s. [↑](#footnote-ref-3)