

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. СУЧАСНА МЕДИЄВІСТИКА

УДК 78.03(477)+783

Ольга Путятницька

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ САКРАЛЬНОГО ТЕКСТУ «ТЕБЕ ОДЕЮЩАГОСЯ» У МУЗИЧНИХ ПРОЕКЦІЯХ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Розглянуто драматургічний потенціал сакрального тексту стихири та його відображення у музичних проекціях як давньої анонімної творчості, так і сучасної професійної. Розкрито місце пісенспіву у контексті добового богослужбового кола Страсної П'ятниці. Виявлено специфіку побутування стихири у давніх богослужбових збірниках Тріоди Цвітній і Пісній, а також у нотованих рукописах українського та білоруського походження кінця XVI – XVIII ст. Проаналізовано структуру поетичного джерела і його взаємодію з музичним текстом.

Ключові слова: стихира, драматургічний потенціал, монодія, пісенспів, болгарський наспів.

Путятницька Ольга. Драматургический потенциал сакрального текста «Тебя одеющагося» в музыкальных проекциях конца XVI – начала XXI века. Рассмотрен драматургический потенциал сакрального текста стихиры и его отражение в музыкальных проекциях как древнего анонимного творчества так и современного профессионального. Раскрыто место песнопения в контексте суточного богослужбного круга Страстной Пятницы. Выведено специфику бытования стихиры в древних богослужбных сборниках Троицы Цветной и Постной, а также в нотированных рукописях украинского и белорусского происхождения конца XVI–XVIII вв. Проанализирована структура поэтического источника и его взаимодействие с музыкальным текстом.

Ключевые слова: стихира, драматургический потенциал, монодия, песнопение, болгарский напев.

Putiatytska Olga. The dramatic potential of the sacred text "You odejushchagosja" in the musical projection of the end of XVI – beginning of the XXI century. Considered the dramatic potential of the sacred text of the hymn and its reflection in musical projections as anonymous ancient art and modern professional. Reveals the place of hymns in the context of the daily liturgical Passionate Friday. Identified the specificity of the existence of verses in the ancient liturgical books the Flowery and Lenten Triodions, and music manuscripts of Ukrainian and Belarusian origin the end of the XVI – XVIII centuries. It analyses the structure of the poetic source and his interaction with the musical text.

Keywords: the hymn, the dramatic potential, monody, chant, Bulgarian chant.

Важливою складовою церковно-співацької практики є богослужбовий текст як основний носій сакрального змісту. У духовному піснеспіві першорядною є драматургія вербального тексту, бо власне саме текст складає сюжетно-образну концепцію та основу для музичної композиції. У поетичному тексті не лише відображено найважливіші релігійні постулати, а й закодовано той потужний драматургічний потенціал, який сприяє мистецькому втіленню давніх сакральних текстів у художніх образах. Детальний герменевтичний аналіз духовного першоджерела дає можливість знаходити та інтерпретувати латентну інформацію.

Про необхідність співтворчості автора і читача наголошував ще видатний християнський мислитель періоду патристики Аврелій (Блаженний) Августин (354–430). Він уперше сформулював принцип конгеніальності, зазначаючи, що сенс богонатхненного тексту відкривається відповідно до богонатхненності читача. Тобто, для розуміння глибинного драматургічного потенціалу сакрального тексту необхідно врівноважити пропорційність творчих потенціалів дослідника тексту та його творця. Отож, комплексне дослідження музичної поезики залишається насущним питанням у сучасному музикознавстві.

У церковній гімнографії знайшли своє відображення християнські теми і сюжети Старого та Нового Заповітів. У річному богослужбовому колі найбільшої зосередженості віруючих та водночас зацікавленості дослідників викликає період «духовної весни». Великий піст – час думки і молитви, духовного очищення і відродження, школа покаяння, тривала духовна «подорож» до найбільшого християнського свята – Світлого Христового Воскресіння.

Об'єктом цього дослідження стала стихира «Тебе одеющагося», яка виконується у найскорботніший для християнина день року – Велику П'ятницю¹. У музикознавстві цей піснеспів лише побіжно розглядався у працях: джерелознавчого спрямування – Л. Корній², автора цієї статті³, Н. Гур'євої⁴, О. Тончевої⁵, М. Д. Успенського⁶; виконавсько-

¹ Велику П'ятницю ще називають Великий П'яток або Страсна П'ятниця.

² Корній Л. П. Болгарський наспів в співочій практиці України XVI – XVII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Корній Лідія Пилипівна ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1980. – 155 с.

³ Путятницька О. В. Болгарський наспів і українсько-білоруська традиція церковного монодичного співу кінця XVI – XVIII ст. (джерелознавче і порівняльно-стильове дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Путятницька Ольга Вікторівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 224 с.

⁴ Гур'єва Н. В. Система осмогласія в руській Литургії кінця XVII – початку XVIII століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Гур'єва Наталя Валеріївна ; Московська гос. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – М., 2000. – 20 с.

⁵ Тончева Е. Манастирът голям скит-школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмозози от XVII–XVIII вв. / Елена Тончева. – София : Музика, 1981. – I т. – 167 р.; II т. – 702 р.

⁶ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 307–309.

го – Н. Аверіної¹ (у репертуарі дитячого хорового колективу), Н. Балуєвої² (у контексті регентської діяльності прот. М. Фортунато), Н. Грузинцевої³ (на матеріалі візантійських джерел), А. Ткаченко⁴ (в аспекті переосмислення канонічних традицій у сучасній українській музиці) та інших. Отже, актуальним видається завдання виявити специфіку втілення сакрального тексту у вибраних духовних композиціях кінця XVI – початку XXI ст. та виявити їх музично-стилістичні особливості.

Щоб розкрити драматургічний потенціал сакрального твору, необхідно розглянути не лише структуру поетичного джерела і його взаємодію з музичним текстом. Важливо з'ясувати його місце у контексті драматургічного розвитку всього добового богослужбового кола Великого П'ятка, що відповідно дасть змогу виявити й закладене у творі смислове семантичне коло. Д. С. Ліхачов писав, зокрема, про давньоруські житійні тексти: «Слово впливає на читача не стільки своєю логічною стороною, скільки загальним напруженням таємничої багатозначності, чарівними співзвуччями і ритмі-

¹ Аверина Н. В. Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Аверина Надежда Владимировна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1996. – 18 с.

² Балуева Н. В. Регент Русской Православной Церкви протоиерей Михаил Фортунато: жизнь и литургическое творчество : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Балуева Наталья Вениаминовна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 18 с.

³ Грузинцева Н. В. Стихиры-самогласны триодного стихираря в древнерусской рукописной традиции XII – XVII веков : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Грузинцева Наталья Викторовна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1990. – 26 с.

⁴ Ткаченко А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / А. Ткаченко // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 113–116.

чними повтореннями»¹. Безперечно, у музикознавчому аналізі треба враховувати богословський аспект, оскільки сприймати і тлумачити будь-яке явище слід з орієнтацією на ту культуру, у межах якої воно було створене.

Велика П'ятниця – кульмінаційний момент усього Страсного тижня, бо Син Божий добровільно йде на смерть заради спасіння людства. У цей день згадуються Хресні страждання, смерть та поховання Господа Ісуса Христа.

Цикл богослужінь Великої П'ятниці розпочинається напередодні² (у четвер увечері) читанням Дванадцяти Євангелій на Утрені, уранці Великої П'ятниці звершується особлива послідовність Царських (Великих) Часів, а після обіду³ розпочинається завершальна відправа – Велика Вечірня, під час якої з вівтаря у центр храму виносять Плащаницю – ікону Христа, який лежить у домовині.

Відомий богослов та філософ Антоній (Блум), митрополит Суразький у проповіді 1967 р. зазначає: «Перед нами гроб Господень. В этом гробе человеческой плотью предлежит нам многострадальный, истерзанный, измученный Сын Девы. Он умер; умер не только потому, что когда-то какие-то люди, исполненные злобы, Его погубили. Он умер из-за каждого из нас, ради каждого из нас. Каждый из нас несет на себе долю ответственности за то, что случилось, за то, что Бог, не терпя отпадения, сиротства, страдания человека, стал тоже Человеком, вошел в область смерти и страдания, за то, что Он не нашел той любви, той веры, того отклика, который спас бы мир и сделал

¹ Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – [Изд. 2-е доп.] – Л. : Худож. лит., 1971. – С. 131.

² Згідно з традицією Православної Церкви, запозиченою від юдеїв, добове богослужбове коло (послідовність богослужінь упродовж одного дня) розпочинається з вечора до заходу сонця. «...І був вечір і був ранок, день перший» (Буття, 1:5).

³ Богослужіння приурочене до дев'ятої години (згідно з юдейським літочисленням) – години смерті Спасителя на Хресті (Мк. 15:25, 33–39), що у слов'янській часовій системі відповідає близько 15:00 год.

невозможной и ненужной ту трагедию, которую мы называем Страстными днями, и смерть Христову на Голгофе»¹.

Святитель Іоанн Златоуст підкреслює, що під час страшних страждань Господа кожна частина Його святої плоті зазнала безчестя: голова – від тернового вінця², обличчя від ударів і плювок³, уста – від піднесення оцту, змішаного з жовчю⁴, вуха – від злої хули, руки і ноги – від цвяхів, ребра – від копія, а все тіло – від бичування⁵.

Події, які згадуються упродовж Великої П'ятниці, неодноразово надихали митців на увіковічення їх у творах мистецтва. Так, у живопису страждання Христа закарбовані, зокрема, на полотнах італійських (Фра Беато Анджеліко, Якопо Бассано, Сандро Ботічеллі, Караваджо, Антоніо Чізері), іспанських (Доменіко Ель Греко, Бартоломе Естебан Мурільйо), нідерландських (Ієронім Босх, Рогір ван дер Верден, Матіас Стомер), російських (Михайло Нестеров), угорських (Міхай Мункачі), українських (Микола Ге, Володимир Слєпченко, Віталій Либа) художників.

Зразком у літературному жанрі є оповідання Антона Чехова «Студент», у якому дія відбувається увечері у Страсну П'ятницю. Виразно описані почуття хлопчика на вечірньому богослужінні в оповіданні «Плащаниця» відомого письменника російського Зарубіжжя Василя Нікіфорова-Волгіна⁶:

¹ Антоний (Блум), митрополит Сурожский. У Плащаницы. Страстная Пятница, 1967 г. / Митрополит Сурожский Антоний (Блум) // Во имя Отца и Сына и Святого Духа : Проповеди. – К. : Украинская Православная Церковь, 1997. – С. 205–208.

² Мф. 27:29.

³ Мф. 26:67.

⁴ Мф. 27:34; Лк. 23:36; Ин. 19:29.

⁵ Великая Пятница [Электронный ресурс] // Закон Божий. – Режим доступа: http://zakonbozhny.ru/Zakon_Bozhij/Chast_1_O_vere_i_zhizni_hristianskoj/VelikaJa_pJatnica/ – Дата доступа: 15.09.2015.

⁶ Нікіфоров-Волгін Василь Якимович (1901 – 1941) – відомий російський письменник в еміграції (Естонія), псевдонім – Василь Волгін. У

«Время приближалось к выносу Плащаницы. Едва слышным озерным чистошлеском трогательно и нежно запели. “Тебе одеющагося светом яко ризою, снем Иосиф с древа с Никодимом, и видев мертва, нага, непогребенна, благосердый плач восприим”. От свечки к свечке потянулся огонь, и вся церковь стала похожа на первую утреннюю зарю <...> Батюшка говорил проповедь, и я опять подумал: “Не надо сейчас никаких слов. Всё понятно, и без того больно”»¹.

Євангельська тема страждань Христа найяскравіше проявилася у вокально-драматичному жанрі Страсті або Пасіон. Твори такого жанру писали Г. Шютц, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, Р. Кайзер, Й. С. Бах, Й. Мислівечек, А. Сальєрі, Х. Дістлер, К. Пендерецький, С. Губайдуліна, А. Пярт, Ф. Сікстен, митрополит Іларіон (Алфеев) та інші. Згадаймо ще й сучасних українських композиторів – В. Камінського (кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога»), О. Козаренка (кантата «Страсті Господа нашого Ісуса Христа»), Ю. Ланюка (ораторія «Скорботна мати»). Скорботна тема розкрита і у хорових циклах «Страсна седмиця» О. Гречанінова, «Чотири старовинні ірмоси» І. Небесного. Е. Л. Уєббер створив мюзикл рок-оперу «Ісус Христос – суперзірка». У кіномистецтві світової слави зазнав фільм Мела Гібсона «Страсті Христові».

Події Страсної П'ятниці завжди викликали особливо трепетне ставлення у християнському світі. Так, Г. Ф. Гендель зазначав, що навіть мріяв би померти саме у цей день: «Мені хотілося б померти у Святу П'ятницю, тому

травні 1941 року його було заарештовано органами НКВС, заслано етапом у Кіров (Вятка) і розстріляно 14 грудня цього ж року. Ім'я письменника реабілітовано у 1991 р.

¹ Никифоров-Волгин В. А. Плащаница [Електронний ресурс] / В. А. Никифоров-Волгин // Серебряная метель. – Режим доступу: <http://azbyka.ru/fiction/serebryanaya-metel/#n6> – Дата доступу: 15.09.2015.

що тоді я сподівався б з'єднатися з моїм Богом, з моїм улюбленим Господом і Спасителем у день його Воскресіння»¹.

Гімнографія Великої П'ятниці зафіксована у давній богослужбовій збірці Тріодіон або Тріодь, яка складається з двох великих частин – Тріодей Пісної та Цвітної (грецькою – Пентикостаріон, тобто П'ятдесятниця). До середини XVII ст. (у старообрядницьких виданнях й досі) піснеспіви Святого П'ятка входили до складу другої частини збірника, яка розпочиналася службою Лазаревої суботи та Входу Господнього у Єрусалим. Згодом молитвослів'я Страсної седмиці були приєднані до великопісних співів першої частини, а друга розпочиналася безпосередньо Пасхою. Отже, піснеспів «Тебе одеючагося» у давніх джерелах записували у Тріоді Цвітній², а з кінця XVII ст.— у Тріоді Пісній³.

Твір належить до жанру стихири п'ятого гласу, якою завершується цикл стихир на стиховні другого гласу, виконується у Святу П'ятницю на Великій Вечірні після виносу Плащаниці. Для аналізу поетичний твір взято зі львівської Тріоді Цвітної⁴, яка датується 1688 р., а також у перекладі ієромонаха Амвросія (Тімрота) (таблиця 1).

З появою цієї стихири у богослужінні розкривається нова тема –поховання Спасителя.

¹ Цит. за: Роллан Р. Гендель / Ромен Роллан. – М. : Музыка, 1984. – С. 87. Як відомо, бажання Г. Ф. Генделя збулося. Композитор помер у Святу Суботу 14 квітня 1759 р.

² Тріодіон. Трипіснець. Пентикостаріон Петра Могили [Електронний ресурс]. – Львів, 1642. –Ф. IV, № 340. – Арк. 122 зв. – РГБ. Музей книги. – Старопечатные книги. – Режим доступу: <http://old.stsl.ru/manuscripts/staropечатные-knigi/1069> – Дата доступу: 15.09.2015.

³ Тріодь Постная. 1742 р. [Електронний ресурс]. – Ф. IV, № 27. – Арк. 537. – РГБ. Музей книги. – Старопечатные книги. – Режим доступу: <http://old.stsl.ru/manuscripts/staropечатные-knigi/14?fnun=539> – Дата доступу: 15.09.2015.

⁴ Тріодь Цветная. – Львів, 1688. – Арк. 115–115 зв.

(зав'язка – кульмінація – розв'язка), у якій утілено фази основної ідеї: смерть – поховання – воскресіння.

У зав'язці (1–5 рядки) показано прихід на Голгофу таємних учнів Ісуса Христа – члена синадріону Йосифа Аримафейського та Никодима, які, переконавшись у смерті Спасителя, з дозволу Пілата, прийшли зняти тіло Вчителя і похоронити Його.

Далі звучить драматичний монолог Йосифа від першої особи (6–16 рядки). Особливого трагізму додає йому усвідомлення: Той, якого ти недостойний навіть торкатися, прийняв за тебе і твої гріхи добровільну смерть. А зараз ти удостоївся особливої честі виконати священну місію – помазати Його тіло пахощами, обгорнути в плащаницю та поховати у своїй гробниці.

У завершальній частині (17–19 рядки) збентеженість Йосифа зникає, бо у скорботі зароджується світла радість Воскресіння, що символізує подальше звільнення від гріха і смерті.

Сакральний текст стихирі став поетичним першоджерелом для цілої низки музичних творів як давньої анонімної, так і професійної авторської композиторської творчості. Збереглися дві монодичні версії цього пісенспіву: знаменного та болгарського наспівів.

В епоху Середньовіччя давня церковна монодія фіксувалася крюками, що нині, на жаль, ускладнює її адекватне прочитання. З кінця XVI – XVIII ст. вона записувалася в Ірмолоях уже доступною для дешифрування п'ятилінійною нотацією. В архівних фондах збереглося понад тисячу списків цих збірників. Майже в кожному з них занотовано стихирю «Тебе одеючагося», яка вирізняється своїм мелодичним багатством та емоційною виразністю. Показово, що в рукописах українського та білоруського походження з кінця XVI і аж до XVIII ст. цей пісенспів фіксувався виключно у болгарській мелодичній версії, витіснивши інші музичні варіанти на той самий текст. За словами Л. Корній, стихира належить

до групи¹ «загальноновживаних» творів болгарського наспіву кінця XVI – XVII ст.² Характерно, що на початку XVII ст. вона трапляється ще з позначкою «болгарський», а згодом – без атрибуції. Це свідчить про те, що в українській церковноспівацькій практиці було відібрано зразки болгарського наспіву, і вони стали органічною складовою української традиції монодичного співу.

Ірмолюї різняться між собою за кількістю вміщених співів болгарського наспіву: в одних рукописах їх чимало, а в інших – тільки окремі зразки. Цікаво, що навіть у тих збірниках, у яких фіксується лише один зразок цього наспіву, найчастіше це саме стихира «Тебе одеющагося»³, що свідчить про надзвичайно велику її популярність протягом кінця XVI – XVIII ст.

Інтонаційна модель твору різниться у списках XVI – XVII ст. та у XVIII ст. і є виразним зразком різних музичних інтерпретацій, але при збереженні спільного інтонаційно-ладового остову, і тому, за визначенням С. В. Фролова⁴, їх можна охарактеризувати як редакції одного твору. Редакція

¹ До цієї групи, окрім згаданої стихирі «Тебе одѣющагося», входять також піснеспіви «Прийдѣте, людіє», «Прийдѣте ублажим Іосифа» та кондак «Возбранной воеводѣ».

² Корній Л. П. Болгарський наспів в співочій практиці України XVI – XVII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Корній Лідія Пилипівна ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1980. – 155 с.

³ Зокрема, у рукописних Ірмолюях XVIII ст. з фондів ЦНБ ім. Вернадського НАН України, Інституту рукописів (Київ): ДА 89 Л.; I, 7473; I, 7468; Універс. Ф. VIII 21 М/183; у друкованих Ірмолюях XVIII ст. з фондів Центрального державного історичного архіву (Київ): Ф. 228. – Оп. 1. – Од. зб. 139.

⁴ Фролов С. В. Многогоспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства / С. В. Фролов // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII – XVIII веков). – Л. : ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1983. – С. 37.

піснеспіву XVIII ст. відзначається більшою розспівністю складів, розширенням мелодичного руху при оспівуванні ладових опор, дробленням ритмічних тривалостей, переходом від речитативно-невматичного типу мелодики до невматично-кантиленного. Показово, що у списках XVIII ст. стихири записано лише у розспівному варіанті. Це є свідченням сталого закріплення у співацькій традиції XVIII ст. нової, мелодично збагаченої редакції.

Проаналізуємо піснеспів¹ болгарського наспіву з Межигірського Ірмолою² 1649 р.

У композиційній структурі твору спостерігаємо притаманну зразкам болгарського наспіву періодичну повторність однієї музичної побудови. У згаданій стихирі вона проступає у значно ускладненому варіанті порівняно з іншими жанрами, навіть з досить розвиненими догматиками.

Повторюваний експозиційний мелодичний період стихири складається з одного речення³, яке має три фази **i – m – t** (згідно теорії Б. Асаф'єва)⁴. Фаза **i** – відносно завершена, має характер зачину. При повторях періоду ця вихідна інтонація випускається (приклад 1).

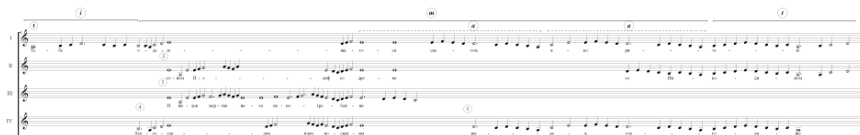
¹ Корній Л. П., Дубровіна Л. А. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України / Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна. – К. : НБУ ім. В. І. Вернадського, 1998. – С. 253–257.

² Шифр Ірмолою: Ф. XVIII. – № 20 м/184. – Арк. 304–405, зберігається в Національній бібліотеці України імені В.І Вернадського.

³ Для аналізу монодії терміни «період» і «речення» використовуюємо у значенні завершеної музичної побудови.

⁴ Детальніше про особливості форми у творах болгарського наспіву див.: Путятицька О. В. До проблеми особливостей композиційної будови піснеспівів болгарського наспіву (на матеріалі Догматиків з Ірмолоїв XVII ст.) / О. Путятицька // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 35. – С. 157–169.

Стихира. Експозиційний розділ.



Фаза **m** – розробкового характеру. Мелодія розвивається шляхом оспівування побічних ладових опор та двічі повторюваного поспівкового звороту (*a*).

Кадансова фаза – **t** – має мелодію з коливальним рухом у межах квінти *ля–мі* і завершується ладовою опорою *ля*. У кінці експозиційного періоду немає ритмічного гальмування, навпаки, за рахунок додавання прохідних звуків здійснюється плавний перехід до повторюваного періоду. Це надає скорботній мелодії плінного та оповідального характеру. Уперше драматичні інтонації з'являються у другому рядку на словах «сонем Иосифа со древа со Никодимом».

У подальших проведеннях найбільш стабільною залишається фаза **t**, зміни властиві фазі **m**.

У каденційній побудові піснеспіву **F** (дев'ятнадцятий рядок) використано новий музичний матеріал, який інтонаційно й ладово близький до мелодії усього піснеспіву. Останній склад розспівується.

Стихира має дев'ятнадцять словесних рядків. Кожному повторюваному періоду відповідає здебільшого один словесний рядок (окрім 4–5, 11–12 та 18–19 рядків, які, за логікою музичного розвитку, у повторюваному періоді групуються по два рядки). Драматургічна тріада **I – M – T** лежить в основі композиції усього твору. Так, фаза **I** – експозиція піснеспіву (1–5 рядки), фаза **M** – розробковий розділ (6 – 16 рядки), фаза **T** – завершальна частина (17–19).

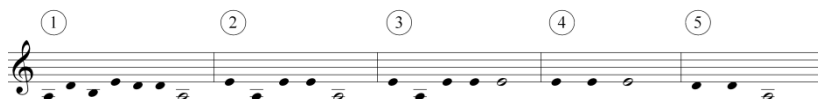
При порівнянні сакрального тексту з Тріоді Цвітної та нотованого Ірмолою спостерігаємо незначні текстологічні

Розділ третій

Ладову структуру стихири експозиційного розділу болгарського наспіву можна зобразити схематично (схема 2):

Схема 2.

Ладова будова експозиційного розділу стихири болгарського наспіву



У цьому піснеспіві спостерігаємо поступовий відхід від модальної ладової системи та зародження ознак нової тональної системи. У повторюваних періодах кінцевими ладовими опорами є звуки тонічної квінти *ля мінору* *Ля-мі* із завершенням мелодичного руху устоєм – квінтовым тоном *мі*.

Наступний розділ піснеспіву (фаза *М*) – драматичний монолог, своєрідний плач Йосифа, у якому М. Успенський відзначає наявність інтонацій, близьких до народних плачів¹. Складається з двох частин: у першій охоплено 6–12 рядки, у другій – 13–16. Початок розробкового розділу знаменується введенням нового, контрастного елемента (шостий рядок). У мелодичній лінії розширено ладоінтервальну звукову зону, уведено нову побічну ладову опору *соль*, яка оспівується у рядку. Мелодика першої частини рядка («Увы...») має певні особливості, якими вона вирізняється в усьому творі. Мелодичний рух набуває ознак великої «хвилі» (спочатку поступовий висхідний рух *Соль – соль*, далі низхідний з оспівуваннями і поверненням до побічної ладової опори *Соль* та нетиповий для монодичних піснеспівів стрибок на октаву *Соль – соль*), змінюється з невматичного на кантиленний тип, збільшуються ритмічні тривалості. Дослідниця К. О. Руч'євська такий випадок називає терміном «музична подія» і розглядає його як

¹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 308;

основний чинник, який впливає на рух музичної форми, оскільки «повторюване спочатку привертає увагу, стверджуючи своє буття, свою закономірність, далі відштовхує її, перетворюється у фон або перепону»¹. Друга частина рядка («*мене сла́дчайший мой Исусе*») будується на інтонаційному матеріалі фази *m* (приклад 2).

Приклад 2.

Стихира. Розробковий розділ



Мелодика 6–12 рядків близька до експозиційного розділу, але за рахунок інтенсивного розвитку фази *m* стає більш експресивною. Стабільність вносить незмінний інтонаційний матеріал фази *t*.

Друга частина розробкового розділу майже ідентична першій, але це новий виток розвитку, який приводить до кульмінації (14 рядок). Практично без змін (13-й рядок) повторюється музичний матеріал 6 рядка, проте яскравіше завершується кінцевою ладовою опорою *e*. Драматизм цієї частини досягається ще більшим розширенням ладоінтервальної звукової зони, введенням активного оспівування побічних ладових опор *ля* та *соль* (уже використовувалися у 10 рядку), але цього разу – із залученням найвищого тону всього пісенспіву – *сі* (приклад 3).

Приклад 3.

Стихира. Розробковий розділ



¹ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – С. 49–50.

Напруження драматичного монологу Йосифа Аримафейського передається ще й за допомогою риторичних фігур, якими у мелодичній лінії не лише яскраво передається поетичний текст, а ще й значно посилюється його вплив на слухача. У 9–10 рядках у музичному компоненті виразно показано одне з чудес, яке відбулося саме в момент смерті Спасителя на хресті. Ідеться про розривання завіси в Єрусалимському храмі, яке супроводжувалося землетрусом¹. Ця подія зафіксована у Євангелії від Матвія: «І ось завіса у храмі роздерлась надвое від верху аж додолу, і земля потряслася, і зачали розпадатися скелі» (Мф. 27:51)². Коливальним рухом поспівки відтворено, як хитається земля від страху та розривається завіса. Багаторазовим повторенням ритмічно варійованої поспівки драматизується мелодичний розвиток, яскраво змальовується люта стихія: готується кульмінація першої частини розробкового розділу – з'являється риторична фігура «хреста» (приклад 4).

Приклад 4.

Стихира. Розробковий розділ

и зем-ля страхом ко-ле-ба-ше-ся.
и раз-ди-ра-ше-ся цер-ков-на-я за-ве-са.

У другій частині розробкового розділу цією ж поспівкою коливального руху відтворено обгортання плащаницею, а риторичною фігурою «хреста» акцентованою квартовими

¹ Скар О., прот. Неизвестные факты о разорванной завесе в Иерусалимском Храме [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://orthodoxy.org.ua/data/evangelskiy-epizod-o-razorvannoy-hramovoy-zavese-mif-ili-pravda.html#_ftn1

² Біблія. Український переклад І. Огієнка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://allbible.info/bible/ogienko/mt/27/#!prettyPhoto\[iframes\]/50/](http://allbible.info/bible/ogienko/mt/27/#!prettyPhoto[iframes]/50/)

стрибками мелодії, підкреслено, що обгортають саме тіло Спасителя (приклад 3).

Ще раз ці риторичні фігури прозвучать у завершальному славильному розділі твору, підкреслюючи «шлях» від скорботи з приводу смерті Христа до радості Воскресіння (приклад 5).

Приклад 5.

Стихира. Завершальний розділ



Завершальний розділ (17–19 рядки) також будується на інтонаційному матеріалі фаз *m* і *t* і веде до ствердження голвного устою твору *e*.

Отже глибокий зміст сакрального тексту стихири «Тебе одяючагося» у давній монодії мистецьки окутано багатим музично-інтонаційним матеріалом.

З XIX ст. монодичні твори поступово вилучаються з церковного побуту, замінюються іншими, простішими піснеспівами або ж багатоголоссям. Але згаданий твір і далі продовжував домінувати у співацькому репертуарі. Протоієрей І. Вознесенський наприкінці XIX ст. зазначав: «Нині в церковному використанні з болгарського наспіву відомі лише: II гласу “Бог Господь”, “Благообразный Иосиф” і V гласу “Тебе одіющагося”, перекладені і в гармонічному вигляді»¹.

На рубежі XIX – XX ст. створили й опублікували гармонізації стихири монодичних наспівів²: священники Яків Беляєв, Михайло Виноградов, Василь Металлов, Петро Тур-

¹ Вознесенский И., прот. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви : Большой и малый знаменный распев / Протоиерей Иоанн Вознесенский. – Рига, 1890. – С. 94.

² Відомості про видання цих композицій знаходимо у книзі: По первым словам Свод сочинений и напевов Православной Церкви. Издано в России / сост. И. А. Журавленко. – М. : Паломник, 2002. – С. 355–356.

Розділ третій

чанінов, а також Д. Єрмаков, В. Жданов, С. Зайцев, М. Компанійський, П. Коневич, О. Кошиць, В. Лірін, О. Львов, Г. Львовський, О. Нікольський, В. Орлов, І. Соломін, М. Щиглев; на рубежі ХХ–ХХІ ст. – архієпископ Іонафан (Єлецьких). Серед авторських композицій відзначимо монументальний хоровий цикл О. Гречанінова «Страшна седмиця» (№ 9 «Тебе одеющагося», 1912), який став вершиною його духовної творчості.

У виконавському церковно-співацькому репертуарі упродовж тривалого періоду (з ХVІІ ст. і донині) найбільш популярною є стихира вже згадуваного болгарського наспіву. Тому не дивно, що саме до цієї музичної версії поховального пісенспіву звертаються й сучасні українські композитори, а саме Олена Чмут («Тебе одеющагося») та Іван Небесний («Чотири старовинні ірмоси»). Їхні твори є оригінальними зразками втілення давнього сакрального тексту музичними засобами; характеризуються індивідуально-стильовими особливостями інтерпретації монодії.

Самостійний твір «Тебе одеющагося» для мішаного хору (2010) буковинської композиторки Олени Чмут уперше виконав Муніципальний філармонічний хор «Чернівці» (під орудою Н. Селезньової) у рамках ІІ Міжнародної пасхальної асамблеї (6 квітня 2010 р.).

«Чотири старовинні ірмоси» (2003) Івана Небесного, створені на замовлення чоловічої хорової капели України імені Л. М. Ревуцького, вперше прозвучали у Національній філармонії України за участю хорового колективу та солістки Наталки Половинки. Поховальна стихира входить до складу хорового циклу обробок давніх наспівів (для сопрано соло, баса соло та чоловічого хору), об'єднаних спільною темою – темою смерті¹. Тут пісенспів має особливу композиційно-

¹ Логіку об'єднання пісенспівів у циклі простежено у статті: Ткаченко А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / А. Ткаченко

драматургічну функцію, бо ним завершується весь хоровий цикл. У цьому піснеспіві не тільки розповідається про смерть, а й, як підсумок, стверджується Воскресіння Христове та Його перемога над смертю.

В обох випадках монодія виконує тематичну функцію у творах і використана як *cantus firmus* у партії сопрано (у «Тебе одеючагося» О. Чмут – у середньому розділі в партії тенора). Давню тему митці органічно вплели у різнобарвну палітру сучасних засобів виразності.

Спостерігається різний підхід митців до метроритмічної структури піснеспіву. Основною одиницею музичної пульсації монодичного твору є семібрівіс (♩), тож мелодич-

ний рух передається ритмічними тривалостями ♩, ♪, ♫, ♫, рід-

ше ♪. У творах сучасних композиторів трансформуються но-

тні тривалості – в основу метричної пульсації покладено ♪,

що свідчить про зміну відчуття часу в музиці. Часова організація музичного матеріалу у творі О. Чмут проявляється у помірному, стриманому темпі *Moderato*, а в композиція І. Небесного характеризується динамічним виконанням з ремаркою «Активно».

І. Небесний намагався зберегти автентичний характер наспіву та притаманну йому внутрішню ритміку музичного руху. Тактові риси використані лише для розмежування рядків вірша. Тож у межах такту мелодія розгортається безперервно й плинно, сприяючи вільному безупинному динамічному розвитку (приклад 6).

/ Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 116. Авторка у розвідці вказує, що три піснеспіві об'єднані у цикл під назвою «Три Ірмологіони», хоча, за словами І. Небесного, до циклу входять чотири піснеспіві, і він має назву «Чотири старовинні ірмоси».

I. Небесний. «Тебе одеючагося»

1

solo S
Тe-бе, о - ді - ю-ша-го-ся сви - том, я - ко ри - зо - ю.

хор Т
Тe-бе, о - ді - ю-ша-го-ся сви - том, я - ко ри - зо - ю.

В

О. Чмут вдало адаптує характерну для монодії нерегулярну часокількісну ритміку до сучасної тактової системи. Використовуючи різноманітні способи групування ритмічних тривалостей, композиторка «поміщає» давній наспів у рамки акцентної ритміки. При цьому вона застосовує розміри 2/2, 3/2, 4/2 та 2/4, 3/4, 5/4, які змінюються подекуди майже у кожному такті (3, 9, 17, 18 рядки) (приклад 7).

Приклад 7.

О. Чмут. «Тебе одеючагося». 25–29 тт.

S
и ви - дев мерт - ва фа - га не-по гре бен - на.

А

Т
и ви - дев мерт - ва фа - га не-по гре бен - на.

В

Автори ретельно зберігають монодійні принципи формотворення, тож у творах дотримано співвідношення вербального тексту та мелорядка, а композиційна структура в обох випадках має чітку тричастинну форму. Тим не менше, помітні відмінності у роботі митців з вербальним першоджерелом. Якщо О. Чмут зберігає незмінним увесь канонічний текст піснеспіву, то І. Небесний вилучає у середньому розділі епізод, у якому змальовано люту природну стихію, викликану смертю Спасителя (6–12 рядки).

Композитори поміщають монодичний зразок у різні звуковисотні зони, тим самим охоплюють різний діапазон

музичного простору. Вибір амбітуса, очевидно, зумовлений не лише транспозицією мелодичного остову в зручні для виконання теситурні умови, а й відповідністю авторським пошукам у досягненні гармонії та духовної єдності з глибинним богослужбовим текстом і здатності передати відповідну атмосферу. І. Небесний, зберігаючи особливості модальної ладової системи, переносить давній піснеспів чистою квартою вище з устоем *ля*. О. Чмут, навпаки, органічно поєднує закономірності давньої модальної і сучасної функціонально-гармонічної систем. Згідно з поширеною бароковою семантичною трактовкою тональностей, вона обирає одну з найсумніших «м'яких» тональностей – *фа мінор*. Відтворення давньої монодії у творах досягнуто неоднаковими засобами.

Як уже зазначалося, «Тебе одеющогося» І. Небесного є кодою усього циклу «Чотири старовинні ірмоси». У перших частинах композитор застосовує ускладнену музичну мову: звучання мелодії піснеспіву на фоні кластерних акордів із трьох-п'яти звуків («Об'ятія отча»); антифонне повторення музичних фраз у сольних партіях (сопрано та баса в «Об'ятія отча») та у чергуванні сольних і хорових епізодів («Апостоли од конец земли»), чим створюється ефект луни; поліфонічний виклад теми в усіх хорових партіях («Апостоли од конец земли»); використання у мелодії музично-стилістичних прикрас характерних для виконавських традицій візантійського співу – орнаментальної мелізматичної мікрохроматики та вібрато («Апостоли од конец земли»), а також фрагментів із довільною імпровізацією («Об'ятія отча»).

У завершальній композиції циклу автор поступово спрощує звукозображальні засоби і відтворює аскетичний характер давнього наспіву. Архаїчна мелодія споглядально-містичного характеру у першому розділі звучить у сопрано соло на фоні подвійного октавного ісону чоловічого хору на *ре*, а у кадансових фазах рядків – на *до*, що надає звучанню тональної визначеності (*ре-мінор*) та забезпечує гармонічну

Розділ третій

підтримку мелодії акордами тоніки і сьомого ступеня натурального мінору (приклад 6).

Монолог Йосифа – середній розділ («Како погребу») – розпочинається октавним хоровим викладом. Далі мелодія знову доручається соло сопрано на тлі поступового ускладнення хорового ісону: спочатку подвійного почергового у квінту на III щаблі або октаву на тоніці, далі тонічного потрійного ісону в одночасному накладенні квінти та октави. На словах «или какою плащаницею» (ц. 4) з'являється новий ладовий колорит за рахунок пониження найвищого звука піснеспіву *мі* – *мі-бемоль*. У результаті фрігійська пентахордальна тонічна ланка монодичного піснеспіву набуває гіпофрігійського відтінку¹. В епізоді роздумів Йосифа над вибором поховальних пісень (ц. 6) поступове нагнітання драматизму за рахунок дублювання мелодичного рисунка у квінту (соло сопрано і тенора) на тлі потрійного ісону *ре-ля-соль* (приклад 8) приводить до кульмінації (ц. 7). Величальні співи звучать на *fortissimo* на ускладненому ісоні з двох квінт *ре-ля* і *до-соль* (приклад 9), поступово затихаючи, відтворюють прозору фактуру архаїчного наспіву на *piano*.

Приклад 8.

I. Небесний. «Тебе одеючагося»

The musical score is for the piece 'I. Небесний. «Тебе одеючагося»'. It features three staves: a solo soprano (S) staff, a solo tenor (T) staff, and a choir (Хор) staff. The soprano and tenor parts are in treble clef, while the choir part is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked with 'f' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: 'і - ли кі - я пі - сні во - спо - ю'. The score includes a box with the number '6' in the top left corner.

¹ У деяких рукописах піснеспів «Тебе одеючагося» зафіксовано саме з гіпофрігійським нахилом, як, наприклад, у Соловецькому зібранні 1721 – 1725 рр., № 673/622, ар. 118 – 119 зв. Нотний додаток стихири подано у книзі: Успенський Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 426–431.

Приклад 9.

І. Небесний. «Тебе одеючагося»

7 *ff*

solo S ве-ли-ча-ю стра-сти Тво-я, пі-сно-словлю і по-гре-бе-ні-є Тво-є

T *mp* ве-ли-ча-ю стра-сти Тво-я, пі-сно-словлю і по-гре-бе-ні-є Тво-є *f*

хор B *mp* ве-ли-ча-ю стра-сти Тво-я, пі-сно-словлю і по-гре-бе-ні-є Тво-є *f*

«Тебе одеючагося» О. Чмут за художнім задумом сутєво відрізняється від твору І. Небесного. Першу частину написано для мішаного хору з використанням звукозображальних засобів, властивих такому складу. Давня мелодія, як неспішна оповідь від автора, звучить у партії сопрано на тлі повнозвучної хорової вертикалі. Композиторка використовує насичену хорову фактуру, засоби тембрової драматургії, розширює звуковий діапазон, чим майстерно підкреслює основні смислові фрагменти сакрального тексту. Діатонічна мелодія обрамлена стриманим, але виразним гармонічним колоритом. Музична тканина насичена ланцюжками натуральних сектакордів ($I_6 - VII_6^H - VI_6 - V_6^H - IV_6 - III_6$), використовуються також септ- і нонакорди (приклад 10).

Приклад 10.

О. Чмут. «Тебе одеючагося»

S A Снем И-о-сиф со дре-ва со Ни-ко-ди-мом

T B

Розділ третій

Середній розділ є контрастним, монологічність тут підкреслено камерним звучанням триголосної чоловічої хорової групи. Плач Йосифа («Увы мне, сладчайший мой Иисусе...», 6–8 рядки) доручено теноровій партії із поступовим вступом голосів: спочатку баси виконують функцію витриманого ісону на на тонічний і натурально-ладовий (VII ступеня) гармонії, далі спільно з тенорами *divisi* долучаються до активного мелодичного розвитку. Перша кульмінаційна хвиля («и земля страхом колебашеся...», 9–12 рядки) досягається за рахунок багаторазового повторення монодичних риторичних фігур у різних партіях уже жіночої групи голосів. Поєднанням діатонічної мелодики з насиченим введенням хроматизмів, тісним розташуванням акордового викладу яскраво відтворено картину страху і метушні (приклад 11).

Приклад 11.

О. Чмут. «Тебе одеющагося»

S
и раз - ди - ра - ше - ся цер - ков - на - я за - ве - са.

A

Другий розспівний вокаліз на слова «Како...», доручений соло тенорів, із поступовим вступом усіх хорових партій веде до нового кульмінаційного сплеску. Напруженість значно посилюється, монодичний піснеспів «спускається» в середину фактурної канви – виконується унісоном альтів і тенорів. Крайні голоси, утворюючи синкоповану чеканну пульсацію в дуодециму, на фоні мелодичного візерунку, як крик душі, викарбовують «Помилуй мя Боже» (приклад 12).

Приклад 12.

О. Чмут. «Тебе одеющагося»

Музична партитура для голосів (Soprano, Alto/Tenor, Bass) та фортепіано. Твір виконано в 2/2 такті, мажорі (два бемоль). Динамічні позначення: *mp* (mezzo-piano) для сопрано та басу, *mf* (mezzo-forte) для альту/тенору. Текст пісні: «По-ми-луй мя Бо - же, по-ми-луй мя Бо - же, по-ми-луй мя Бо - же, об-ви - ю Тя Бо - же. И - ли ко ю пшца ша-ни це - ю об - ви - ю Тя.»

Музично-драматичне напруження, яким передається внутрішнє хвилювання людини, переростає у стан просвітлення, духовної насолоди та прославлення Воскресіння Христового.

Своїми творами Олена Чмут та Іван Небесний не лише реконструювали найдавніший шар вітчизняної музичної культури, а й створили оригінальні авторські художні концепції. Відбувається так званий процес творчо-емоційного «проживання» разом із монодичною композицією.

Драматургічний потенціал, закладений у сакральному тексті, знайшов адекватне відображення у музичних проєкціях як давньої анонімної творчості, так і сучасної професійної. Сюжетною лінією молитви продиктовано відповідний емоційно-сугестивний стан, мелодико-інтонаційні звороти, які підносяться до рівня музичних символів, і структурно-композиційну організацію пісенспіву.

У сакральному тексті закладено глибинний сенс: перехід від смерті до нового життя, до воскресіння з мертвих. Тріаду «смерть – поховання – воскресіння» можна виявити не лише на мікрорівні – у поетичному тексті, а й на макрорівні. Стихира, яка без змін виконується у Страсну П'ятницю та у третю неділю після Пасхи (Неділю жінок Мироносиць) дає змогу краще усвідомити події, які сталися. У Велику П'ятницю смерть Спасителя осяяна світлом майбутнього во-

скресіння, а після Пасхи піснеспів нагадує, що воскресіння не може відбутися без смерті¹. Драматургічне ядро цієї тематичної тріади міститься, таким чином, над текстом, будучи канвою сакральнo-музичного простору композицій «Тебе одоючагoся» кінця XVI і початку XXI ст.

Здійснивши музикознавчий аналіз у зазначених композиціях, можна зробити висновок, що потужний драматургічний потенціал закладений не лише у сакральному тексті молитви, а й, певною мірою, у музичному тексті давньої монодії. І. Небесний і О. Чмут, долучившись у своїй творчості до духовної тематики, на підсвідомому рівні не тільки звернулися до спільного вербального тексту стихирини «Тебе одоючагoся», а й узяли за основу одну і ту ж мелодичну канву монодичного піснеспіву болгарського наспіву. Цим лише підтверджується діалогічність сучасного та давнього мистецтва на кроскультурному рівні, а також потужна притягальна сила давньоукраїнської співочої культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверина Н. В. Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве : автореф. дис. ... кандидат искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Аверина Надежда Владимировна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1996. – 18 с.
2. Антоний (Блум), митрополит Сурожский. У Пещаницы. Страстная Пятница, 1967 г. / Митрополит Сурожский Антоний (Блум) // Во имя Отца и Сына и Святого Духа : Проповеди. – К. : Украинская Православная Церковь, 1997. – 328 с.

¹ Людоговский Ф., свящ. Воскресение без смерти не бывает [Електронний ресурс] / Священник Федор Людоговский. – Режим доступу: <http://pstgu.ru/news/smi/2013/05/18/46319/> – Дата доступу: 15.09.2015.

3. Балуева Н. В. Регент Русской Православной Церкви протоиерей Михаил Фортунато: жизнь и литургическое творчество : автореф. дис. ... кандидат искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Балуева Наталья Вениаминовна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 18 с.

4. Біблія [Електронний ресурс] Український переклад І. Огієнка. – Режим доступу: [http://allbible.info/bible/ogienko/mt/27/#!prettyPhoto\[iframes\]/50/](http://allbible.info/bible/ogienko/mt/27/#!prettyPhoto[iframes]/50/) – Дата доступу: 15.09.2015.

5. Великая Пятница [Електронний ресурс] // Закон Божий. – Режим доступу: http://zakonbozhij.ru/Zakon_Bozhij/Chast_1_O_vere_i_zhizni_hristianskoj/VelikaJa_pJatnica/ – Дата доступу: 15.09.2015.

6. Вознесенский И., прот. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви : Большой и малый знаменный распев / протоиерей Иоанн Вознесенский. – Рига, 1890. – 229 с.

7. Грузинцева Н. В. Стихиры-самогласны триодного стихиря в древнерусской рукописной традиции XII – XVII веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Грузинцева Наталья Викторовна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1990. – 26 с.

8. Гурьева Н. В. Система осмогласия в русской Литургии конца XVII – начала XVIII веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Гурьева Наталья Валерьевна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2000. – 20 с.

9. Корній Л. П. Болгарський наспів в співочій практиці України XVI – XVII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Корній Лідія Пилипівна ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1980. – 155 с.

10. Корній Л. П., Дубровіна Л. А. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України / Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна. – К. : НБУ ім. В. І. Вернадського, 1998. – 326 с.

11. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – [Изд. 2-е дополн.] – Л. : Худож. лит., 1971. – 372 с.

12. Людоговский Ф., свящ. Воскресение без смерти не бывает [Электронный ресурс] / Священник Федор Людоговский. – Режим доступа: <http://pstgu.ru/news/smi/2013/05/18/46319/> – Дата доступа: 15.09.2015.

13. Никифоров-Волгин В. А. Плащаница [Электронный ресурс] / В. А. Никифоров-Волгин // Серебряная метель. – Режим доступа: <http://azbyka.ru/fiction/serebryanaya-metel/#n6> – Дата доступа: 15.09.2015.

14. По первым словам Свод сочинений и напевов Православной Церкви. Издано в России / сост. И. А. Журавленко. – М. : Памятник, 2002. – 480 с.

15. Путятницька О. В. Болгарський наспів і українсько-білоруська традиція церковного монодичного співу кінця XVI – XVIII ст. (джерелознавче і порівняльно-стильове дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Путятницька Ольга Вікторівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 224 с.

16. Путятницька О. В. До проблеми особливостей композиційної будови пісенспівів болгарського наспіву (на матеріалі Догматиків з Ірмолів XVII ст.) / О. Путятницька // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 35. – С. 157–169.

17. Путятницька О. В. До проблеми ладоінтонаційних особливостей Догматиків (болгарський та «український» наспіви в Ірмолях XVII ст.) / Путятницька Ольга // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції і сучасність : зб. наук. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – С. 120–137.

18. Роллан Р. Гендель / Ромен Роллан. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.

19. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.

20.Скнар О., прот. Неизвестные факты о разорванной завесе в Иерусалимском Храме [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://orthodoxy.org.ua/data/evangelskiy-epizod-o-razorvannoy-hramovoy-zavese-mif-ili-pravda.html#_ftn1 – Дата доступу: 15.09.2015.

21.Ткаченко А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / А. Ткаченко // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 113–116.

22.Тончева Е. Манастирът голям скит-школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII – XVIII вв. / Елена Тончева. – София : Музика, 1981. – 1 т. – 167 р.; 2 т. – 702 р.

23.Триодіон. Трипіснецъ. Пентикостаріон Петра Могили [Електронний ресурс]. – Львів, 1642. – Ф. IV, № 340. – Арк. 122 зв. – РГБ. Музей книги. – Старопечатные книги. – Режим доступу: <http://old.stsl.ru/manuscripts/staropечатnye-knigi/1069> – Дата доступу: 15.09.2015.

24.Триодъ Постная. 1742 р. [Електронний ресурс]. – Ф. IV, № 27. – Арк. 537. – РГБ. Музей книги. – Старопечатные книги. – Режим доступу: <http://old.stsl.ru/manuscripts/staropечатnye-knigi/14?fnum=539> – Дата доступу: 15.09.2015.

25.Триодъ Цветная. – Львів, 1688. – Арк. 115–115 зв.

26.Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971. – 624 с.

27.Фролов С. В. Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства / С. В. Фролов // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII – XVIII веков). – Л. : ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1983. – С. 12–47.