

Національна музична академія імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОВАЛЬ МАРІЯ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 783.4:78.071.1Кошиць(477)

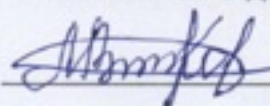
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**«”БОГОРОДИЧНІ ДОГМАТИ” ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ:
КОМПЛЕКСНЕ ВИКОНАВСЬКЕ ОПРАЦЮВАННЯ»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва
Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 М. В. Коваль

Творчий керівник:

Радик Дмитро Васильович
заслужений діяч мистецтв України,
професор

Науковий консультант:

Чижик Ірина Олексіївна
кандидат мистецтвознавства, професор

Київ - 2024

АНОТАЦІЯ

Коваль М.В. «Богородичні Догмати» Олександра Кошиця: комплексне виконавське опрацювання. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. Змістом творчого проекту, який обґрунтовується у дисертації, є створення комплексу виконавських засобів, необхідних для вирішення питань з підготовки художньої програми, та її концертного виконання. Комплекс необхідних засобів обумовлений особливостями музичного твору - циклу «Богородичних Догматів» О. Кошиця, який має майже столітню історію існування, проте, незважаючи на високу художню цінність, не отримав гідного концертного буття та звукозапису. Твір не можна вважати забутим, бо в дослідницькій літературі, присвяченій творчості О. Кошиця або надбанням української духовної музики ХХ – ХХІ століть, він є одним з пріоритетних об'єктів уваги. Але у сфері виконавства ситуація майже протилежна. Прагнення ввести цю коштовність скарбниці перлин української музичної культури в актуальну зону уваги виконавців та слухачів стало **першим завданням даного проекту**. Твір, завдяки художнім властивостям, вражаючій виразності музичного інтонування, є легким для слухацького сприйняття, що підтвердилося під час концертного виконання. Проте він є зовсім не легким для виконавців, внаслідок специфічного змісту та закономірностей внутрішнього улаштування. Відшукати адекватні методики та засоби виконавської роботи, шляхи вирішення художніх питань, визначити алгоритм дій підготовки концертного виконання, запропонувати виконавське-інтерпретаційну модель цілісного оформлення твору стало **другим комплексним завданням проекту**. Воно є провідним. Внаслідок його вирішення утворюються «інструменти» для досягнення

циклу «Богородичних Догматів» О. Кошиця, що сприяє розв'язанню також першого завдання.

Вирішення обох завдань є *метою творчого проєкту* в цілому. Висвітлення здобутків теоретичного аналізу циклу Догматів та необхідних сполучених із ними матеріалів, а також їх практичного опрацювання у роботі із хоровим колективом є *змістом дисертаційного дослідження*. Особливості «Богородичних Догматів» О. Кошиця визначаються типом музичного твору, до якого вони належать, власне, такого, що має першоджерело. Основною складністю подібного твору є сполучення у ньому як єдиному цілому різних мовно-стилістичних явищ, у даному разі, богослужбових монодичних пісне-співів першоджерела та багатоголосного авторського тексту, які належать різним системам музичного мислення. Їх узгодження та досягнення художньої цілісності є загальною проблемою для цього типу музичного твору. Але перед тим мають бути усвідомлені характеристики кожної з задіяних систем. На цьому етапі постає проблема розуміння, насамперед, першоджерела. У панорамі аналітичних підходів та індивідуальних методик, що виявилася у дослідженнях, у яких спеціально або дотично аналізуються пісне-співи першоджерела твору О. Кошиця, провідною є тенденція застосування до них засобів та прийомів пануючої теорії аналізу музичних творів, що склалася історично на матеріалі багатоголосної, насамперед, інструментальної музики і є цілком чужою для монодичного, зокрема, гімнографічного матеріалу. Спостерігається також не оформленість наукового інструментарію музично-теоретичного аналізу саме монодичних пісне-співів, які потребують вивчення на засадах тієї системи, до якої вони належать. Відсутність належного аналітичного інструментарію стає на заваді як музикознавчого так і виконавського зрозуміння джерельної бази Догматів О. Кошиця: правильного визначення оригінальних пісне-співів у багатоголосній хоровій тканині та їх функціонування у творах.

У першому розділі дисертації «Першоджерело твору О. Кошиця “Богородичні Догмати”»: монодичні богослужбові Богородичні догматики» охарактеризовані основні елементи системи Октоїха, до якої належать монодичні догматики першоджерела, зміст догматиків та їх функція у корпусі пісне-співів та у порядку

відправи. Розглянуто зміст поняття поспівки як провідного елемента системи; надано поспівковий аналіз (комплекс застосованих поспівок) кожного догматику першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця; визначено функції поспівок в упорядкуванні форми монодичного догматику, особливості прояву їх тематичного значення; зміст поняття мелорядку як синтаксичної одиниці композиції, його внутрішній склад, закономірності функціонування у різних догматиках. Розглянуто композиції кожного догматику та, на засадах тематичного аналізу, обґрунтовано особливості кожної з них. Запропоновано розуміння ролі поспівок, а також взаємодії вербального та музичного рядів у структуруванні піснеспіву, та у висвітленні його змісту.

Другий розділ праці «Виконавсько-інтерпретаційна модель роботи над Догматами Олександра Кошиця» присвячений висвітленню цієї моделі. У його підрозділах розглядаються три великих питання. Перше - це місце, значення та функціонування цілісних монодичних піснеспівів першоджерела в середовищі авторського багатоголосного хорового тексту. Друге – це базові засоби виконавського інструментарію, певні загальні питання методики роботи з хором, які мали важливе значення для формування виконавсько-інтерпретаційної моделі опрацювання Догматів О. Кошиця і були обрані як підґрунтя для практики репетиційного процесу. І, нарешті, - власне, алгоритм як закономірна послідовність етапів роботи, їх необхідний зміст з урахуванням специфіки складу хору, силами якого було реалізовано задум творчого проєкту і відбулася художня подія концертного виконання натхненного твору О. Кошиця як данина пам'яті видатного діяча української музичної культури та визнання його високого внеску в її розвиток.

Етапи роботи базуються на міцній музично-теоретичній й духовній базі співацького засвоєння пісне-співів першоджерела та осягнення їх музичної природи й духовного змісту. Простежується уся лінія проведення мелодії першоджерельного пісне-співу у кожному Догматі в умовах її міграції по партіях хорових голосів, виявляються різного ступеню складності прийоми міграції, які застосовує композитор. Описуються специфічні форми викладення мелорядків у так званому комплексному голосоведенні. Виділяється, як найважливіший, визначальний для

створення високоякісного хорового ансамблю етап засвоєння всіх застосованих у творі видів фактури (провідної поліфонічної, акордової, окремих сегментів гомофонно-гармонічної, проявів монодичної, які, як правило, мають семантичне навантаження), причому саме в межах дрібних структурних одиниць форми. Останнім є етап поєднання дрібних структурних одиниць, зокрема виявлення засад групування мелорядків у цільні синтаксичні побудови різних обсягів, синтаксичних побудов у розділи, розділів у фази (у певних Догматах) і у цілісну, логічне вибудовану форму у цілому, засвоєння необхідних прийомів та засобів сполучення структурних одиниць у їх послідовності. На кожному етапі відпрацьовано всі необхідні елементи вокальної та хорової техніки: манери й чистоти інтонування та строю, правильної вокальної позиції, артикуляції і засобів динаміки й мікродинаміки, гнучкої агогіки та ясного відчуття єдності темпу, голосоведення та звуковедення з технікою ланцюгового дихання тощо.

Новизна проекту та його наукового обґрунтування.

1. Вперше виконано музично-теоретичне дослідження монодичного першоджерела «Богородичних Догматів» О. Кошиця відповідним їх системній природі інструментарієм і виявлено, що коректний науковий аналіз монодичних богослужбових догматиків як першоджерела є можливим лише на базі поспівкового фонду музичного Октоїха.

2. Вперше запропоновано методику аналізу монодичного літургійного піснеспіву у аспекті формотворення і виконано аналіз композиції форми в догматиках усіх гласів.

3. Вперше з'ясовано, що поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми шляхом певного групування поспівок, встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо.

4. Вперше запропоновано методику аналізу монодичного піснеспіву, його функціонування у контексті хорової багатоголосної фактури, а також засобів

пристосування один до одного монодичного та багатоголосного музичних текстів, з урахуванням природних особливостей кожного з них

5. Вперше запропоновано виконавсько-інтерпретаційну модель роботи над твором Олександра Кошиця «Богородичні Догмати»

6. Вперше виконане складний багаточастинний духовний твір Олександра Кошиця силами хору хлопчиків та юнаків.

Висновки.

1. Музичним матеріалом для «прядіння» мелодичної тканини догматиків першоджерела є поспівка, формульна природа якої забезпечує універсальні спроможності її функціонування, зокрема як тематичного явища. Визначено, що базовими для проявлення тематичного значення поспівок та їх функціональної ролі є загальні закономірності дії взаємообумовленої пари відносин – повторювання та оновлення матеріалу
2. Гнучкість поспівкового матеріалу - як цільних поспівок, так і їх сегментів, забезпечується принципово контекстуальною природою засад функціонування поспівок у процесах формотворення, тобто, у структуруванні інтонаційного струму та улаштування частин форми і форми у цілому. Саме тому, незважаючи на те, що зустрічаються спільні елементи у оформленні композиції, у визначенні тематичної функції поспівок, мелорядків, поспівкових пар, додаткового поспівкового матеріалу, в засобах та способах встановлення сполучень, — повний комплекс цілого у кожному догматику індивідуальний.
3. Внаслідок принципового збереження піснеспіву першоджерела в Догматах О. Кошиця як провідного голосу – провідного елемента багатоголосної фактури, послідовність поспівок зберігає функцію тематичної основи творів і, відповідно, суттєвого підґрунтя формотворення, властивості якого коректуються умовами цілком іншої системи упорядкування музичного простору, а саме, багатоголосся, де діють власні засоби та способи формотворення, зокрема, упорядкування композиції.

4. Особливо важливим є етап роботи над фрагментами, він є визначальним для відпрацювання майже усіх завдань на чолі із завданням досягнення високого рівня узгодженості виконавського ансамблю та засвоєння поспівок – їх мелодичного змісту, особливостей структури, ритміки та функціонального співвідношення у наскрізній послідовності.
5. Через панівну поліфонізованість фактури, характерну для Догматів О. Кошиця, безперервне перетікання рухового імпульсу від голосу ко голосу, переважання нешвидкого темпу, спеціальної уваги потребує досягнення цілісності форми твору у цілому та його розділів, охоплення їх як таких у свідомості. Тому важливим є етап роботи над сполученням структурних одиниць однієї з одною, над рухом від завершення попередньої до початку наступної, над групуванням дрібних структур у межах цілісної єдиної синтаксичної побудови чи фази/хвилі розгортання або розвитку, які помітно відокремлені одна від одної призупинками руху.
6. Ключем до успішного виконання творів є якість ансамблів та мікро-динаміки, особливо, усередині поспівок. Загалом вона підпорядковується арочному принципу, тобто гнучкій та тонкій взаємодії початкового крещендо та завершального дімінуендо, у якому утворюється своєрідна хвиля. Ступінь і якість мікро-динаміки потребує математичної точності співвідношень.

Складна багатоелементна праця виконавського колективу з підготовки концертного виступу забезпечує досягнення стану вільного музикування, творчого натхнення та піднесеності, що повністю відповідає внутрішнім якостям та властивостям «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця, які виростили з серця стародавніх високодуховних піснеспівів.

Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини дослідження, Висновків, Додатків та Списку літератури (101 позиція, з яких 12 – джерела німецькою та англійською мовами).

Ключові слова: *українська музична культура, українська духовна музика, Олександр Кошиць, «Богородичні Догмати», монодичне першоджерело,*

богослужбові Богородичні догматики, система Октоїха, поспівка, музично-теоретичний аналіз, форматворення монодичного піснеспіву, хорове багатоголосся, хорове виконання, модель виконавського опрацювання твору, інтерпретація.

ABSTRACT

Koval M. V. "The Dogmas of the Virgin Mary" by Oleksandr Koshyts: a Comprehensive Performance Study. – Qualification work on the rights of a manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in speciality 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Art"). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Abstract content. The content of the creative project, which is substantiated in the dissertation, is the creation of performance tools which are necessary to solve the problems of preparing of an art program and its concert performance. The set of necessary tools is determined by the peculiarities of the composition – the cycle of "The Dogmas (dogmatics) of the Virgin Mary" by O. Koshyts, which has almost a century of history, but despite its high artistic value, it did not have a worthy live performance and sound recording. This work is one of the main objects of attention in the research literature on O. Koshyts` compositions or achievements of the Ukrainian liturgical music of the 20th–21st centuries, so it cannot be considered as forgotten. However, the situation in the performance sector is almost the opposite. The desire to bring this jewel of the pearl treasury of Ukrainian musical culture into the actual area of performers` and listeners` attention is **the first project task**. The composition is easy for listeners to understand due to its artistic properties, impressive expressiveness of musical intonation. It was confirmed during a concert performance. However, it is not easy for performers due to the specific content and patterns of the internal structure. Finding adequate methods and means of performance work, ways of solving of artistic issues, determining the algorithm of actions for preparing a concert performance, proposing a performance and interpretive model of

the integral design of the composition – became **the second project complex task**. It is the key objective. As a result of its solution, “tools” to understand the cycle of "The Dogmatics of the Virgin Mary" by Koshyts are formed. This fact also contributes to the solution of the first task.

The goal of the creative project as a whole is to solve both tasks. **The content of this dissertation** is to present the achievements of the theoretical analysis of the Dogmatics cycle and necessary materials associated with them, as well as their practical implementation in choral training. The features of "The Dogmatics of the Virgin Mary" by O. Koshyts are determined by the type of a primary source composition they belong to. The combination of different linguistic and stylistic phenomena, such as liturgical monodic chants of the primary source and polyphonic author's texture, which belong to different systems of musical thinking, make this composition difficult. Their harmonization and achievement of artistic integrity is a common problem for this type of compositions. The characteristics of each of the involved systems must be realized before that. First of all, the problem of understanding of the primary source arises at this stage. The researches containing intentional or accidental analysis of the primary source hymns of O. Koshyts's compositions reveal analytical approaches and individual methods which have the leading tendency to apply the tools and techniques of the prevailing music theory and analysis, historically developed on the basis of polyphonic, primarily instrumental music and is completely alien to monodic, in particular, hymnographic material. There is also a lack of well-developed scientific toolkit for music theory and analysis of monodic hymns, which need to be studied on the basis of the system they belong to. The absence of proper analytical toolkit interferes with musical and performance understanding of the source base of O. Koshyts's Dogmas: the correct evaluation of original hymns in polyphonic choral texture and their performance in the compositions.

The first chapter of the dissertation, "The Primary Source of «The Dogmatics of the Virgin Mary» by O. Koshyts: monodic liturgical Theotokion Dogmatics", describes the main elements of the Octoechos system, which includes the monodic dogmatics of the primary source, their content and their function in the corpus of hymns and in the order of church worship. The content of the concept “melodic formula” (pospivka) as a leading

element of the system is specified; the formulaic analysis (of a group of applied formulas) of each dogmatic of the primary source of "The Dogmatics of the Virgin Mary " by O. Koshyts is given; the formulas functions in relation to the structure formation of a monodic dogmatic, and the peculiarities of their thematic significance are specified; the content of the concept "melody line" as a syntactic unit of a composition, its internal structure, and the regularities of its functioning in different dogmatics are presented. The compositions of each dogmatic are analysed, and the peculiarities of each of them are substantiated on the basis of a thematic analysis. An understanding of the role of melodic formulas, as well as the interaction of verbal and musical lines in the process of hymn formation, and the content coverage is offered.

The second chapter of the dissertation, "The Performance and Interpretive model of work on the Dogmatics by Oleksandr Koshyts", presents this model. The subsections of this chapter consider three major questions. The first question deals with the place, significance and functioning of the integral monodic hymns of the primary source in the context of the author's polyphonic choral texture. The second question is about the basic performance tools, certain general questions of the methodic in choral training. They are important for the formation of the performance and interpretive elaboration model of O. Koshyts's Dogmatics and are chosen as the basis for rehearsal practice. Finally, the third question deals with the algorithm that presents a logical sequence of work stages and the content required, taking into account the choir members, who helped to implement the idea of the creative project and to hold an artistic live performance of the inspired composition by O. Koshyts. The event took place as a tribute to the memory of an outstanding figure in Ukrainian musical culture and recognition of his high contribution to its development.

The stages of the research are formed on the solid musical, theoretical and spiritual bases of understanding of the primary source hymns by singers and the comprehension of their musical nature and liturgical content. The entire melody line of the original hymn in each Dogmatic is observed in terms of its migration through vocal parties. Migration techniques of different degrees of complexity used by the composer are revealed. Specific forms of melody lines presentation in comprehensive voice- moving are described. The

stage of understanding of all types of texture used in the work (leading polyphonic, chordal, separated segments of homophonic and harmonic types, manifestations of monodic texture, which, as a rule, have a semantic meaning) is emphasized as the most important, crucial for the creation of a high-quality choral ensemble within small structural units of the form. The final stage is a combination of small structural units, identification of the principles of melody lines grouping into complete syntactic structures of different volumes, syntactic structures into sections, sections into phases (in certain Dogmatics) and into a coherent, logical form, understanding of all necessary techniques and means of connection between structural units in their sequence. All the necessary vocal and choral techniques were practised at each stage: manner and purity of intonation and coherence, correct vocal position, articulation and means of dynamics and microdynamics, flexible agogic and a clear sense of unity of tempo, voice and sound-leading with a chain breathing technique, etc.

The Novelty of the Project and its Scientific Substantiation

1. For the first time, the musical and theoretical research of the monodic primary source of "The Dogmatics of the Virgin Mary" by O. Koshyts is carried out. The tools applied are appropriate to their systemic nature of the dogmatics. It has been found out that the correct scientific analysis of the monodic liturgical dogmatics as a primary source can only be made on the basis of the melodic formulaic (pospivky) fund of the musical Octoechos.

2. For the first time, the method of analysis of a monodic liturgical hymn in the aspect of form creation is offered and the form composition in the dogmatics of all the eight modes is analysed.

3. For the first time, it has been found out that melodic formulas perform all the necessary functions in the form creation. These functions characterize the phenomenon of thematism, namely: structuring of music movement by means of formation of structural units at a syntactic level, formation of sections and parts of the form by means of specific grouping of melodic formulas, introducing specific combinations between them, their functional differentiation from the point of view of their compositional functions' execution, etc.

4. For the first time, the study introduces a method of analysis of monodic canticle-hymn. The functioning of a monodic hymn in the context of choral polyphonic texture is analysed, as well as means of adaptation of monodic and polyphonic compositions each to other, taking into account natural features of each of them are also presented.

5. The performance and interpretive work model on "The Dogmatics of the Virgin Mary" by O. Koshyts is first proposed.

6. For the first time, a compound multi-part liturgical musical composition by Oleksandr Koshyts was performed by the boys` choir.

The Conclusion

1. A melodic formula is the musical material for the "spinning" of the melody texture of the primary source dogmatics. A formulaic nature provides universal capabilities of functioning, in particular as a thematic phenomenon. It has been found out that general laws of action of a mutually reinforcing pair of relationships, which are repetition and updating of the material, are the basic signs of the thematic value of chants and their functional role.

2. The flexibility of the whole formulas and their segments is mainly provided by the contextual nature of the principles of formulaic functioning in the process of form creation, that is in structuring of the intonation flow and arrangement of the form parts and the form as a whole. That is why, the full range of material is individual for each dogmatic, despite some common elements in the structure of the composition, in the determination of the thematic function of formulas, melody lines, formulaic pairs, additional material within formulas, means and methods of the creation of combinations.

3. The sequence of melodic formulas saves the function of a thematic basis of compositions and an essential basis of form creation. The properties are subjected to the conditions of a completely different system of musical space organization: a polyphony which has own means and methods of form creation such as organization of a composition. This is due to the fundamental preserving of the primary source hymn within O. Koshyts`s Dogmatics as the leading voice or the leading element of polyphonic texture.

4. The work on fragments is the most important stage of work. It is crucial for practising of almost all tasks including the main task of achieving a high level of

agreement between the performing ensemble and learning of melodic formulas with their melodic content, structural features, rhythmicity and functional correlation in a consistent manner.

5. Special attention is required to achieve the integrity of the form of a composition and its sections, to embrace them in the mind. It is due to the dominant polyphonicity of the texture, that is typical to O. Koshyts's Dogmatics, the uninterrupted flow of the moving impulse from voice to voice and prevalence of a slow tempo. Therefore, it is important to work on the combination of structural units, on the movement from the end of the preceding unit to the beginning of on-coming one, on the grouping of small structures within a single syntactic structure or a phase/wave of the deployment or development, which are distinctly separated from each other by pauses in movement.

6. The quality of ensembles and micro-dynamics especially inside the formulas (pospivky) is the key to a successful performance of compositions. In general, it obeys the arched principle of flexible and subtle interaction of initial crescendo and final diminuendo, which forms a peculiar wave. The degree and quality of micro-dynamics requires mathematical accuracy of relations.

The complex multi-unit work of the performing group on the preparation of a concert performance ensures the achievement of the state of free music-making, creative inspiration and elation. It fully corresponds to the inner qualities and properties of the "The Dogmatics of the Virgin Mary" by Olexander Koshyts, which grew out of the heart of ancient highly spiritualistic hymns.

The work consists of an introduction, two chapters of the main part, a conclusion, appendices and a list of literature (101 items, 12 of which are sources in German and English).

Key words: Ukrainian musical culture, Ukrainian liturgical music, Oleksandr Koshyts, "The Dogmatics of the Virgin Mary", monodic primary source, liturgical dogmatics of the Virgin Mary, Octoechos system, melodic formula (pospivka), music theory and analysis, formation of a monodic hymn, choral polyphony, choral performance, model of performance study of the work, interpretation.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Коваль М. В. Першоджерело в «Богородичних Догматах» Олександра Кошиця: модель музично-теоретичного аналізу // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Випуск №74 / Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 2024. С. 166-173.
2. Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження // Вісник НАКККіМ №2. Київ : НАКККіМ, 2024. С. 303-310.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Коваль М. В. Монодичне першоджерело у багатоголосних догматиках Києво-Печерської співацької традиції : доповідь. XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках IV Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (10–12 січня 2022 року, Київ). Київ, 2022.
2. Коваль М. В. Богородичні Догматики Олександра Кошиця: опрацювання у духовному музичному творі монодичного першоджерела : доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2024 : «Musica Antiqua & Nova: контексти, сенси, втілення». Науково-практична онлайн конференція / Нац.

- муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (09–11 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.
3. Коваль М. В. Особливості першоджерела «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: сучасний виконавський погляд : доповідь. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (26–27 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.
 4. Коваль М. В. Творчий мистецький проєкт «"Богородичні Догмати" Олександра Кошиця: комплексне виконавське опрацювання» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (21 грудня, 2023 року). Київ, Кірха святої Катерини, в рамках сольного ювілейного концерту до 90-річчя заснування КДМЛ ім. М. В. Лисенка та до 55-річчя заснування Хору хлопчиків та юнаків КДМЛ ім. М. В. Лисенка. За участі Хору хлопчиків та юнаків Київського державного музичного ліцею ім. М. В. Лисенка (художній керівник – Марія Коваль) виконано цикл «Догмати знаменного розспіву» О. А. Кошиця: «Всемірную славу» — глас 1-й, «Прейде сінь законная» — глас 2-й, «Како не дивимся» — глас 3-й, «Іже Тебе ради» — глас 4-й, «В Чермнім мори» — глас 5-й, «Кто Тебе не ублажит» — глас 6-й, «Мати убо позналася єси» глас 7-й, «Цар небесний» — глас 8-й.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ПЕРШОДЖЕРЕЛО ТВОРУ О. КОШИЦЯ «БОГОРОДИЧНІ ДОГМАТИ»: МОНОДИЧНІ БОГОСЛУЖБОВІ БОГОРОДИЧНІ ДОГМАТИКИ.	29
1.1 Богородичні догматики у стихирній групі богослужбових піснеспівів.	29
1.2 Закономірності внутрішнього улаштування Богородичних догматиків.	34
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ РОБОТИ НАД ДОГМАТАМИ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ.....	64
2.1. Співвідношення першоджерельного та авторського текстів в «Богородичних Догматах».	64
2.2 Засадничі питання виконавсько-технічного характеру.	68
2.3 Закономірна послідовність робочих етапів виконавського засвоєння циклу «Богородичних Догматів».	78
<i>2.3.1. Усвідомлення змісту вербального тексту Догматів.</i>	<i>80</i>
<i>2.3.2 Виявлення та осягнення мелорядків монодичного першоджерела.</i>	<i>82</i>
<i>2.3.3 Подвоєння сегментів мелодії мелорядків.</i>	<i>104</i>
<i>2.3.4. Повне опрацювання всіх елементів фактури на рівні дрібних структурних одиниць, у межах кожної з них.</i>	<i>130</i>
<i>2.3.5. Послідовне поєднання більш дрібних структурних одиниць у більш крупні цілісні побудови - від рівня складників одиниць синтаксичних структур до масштабу форми у цілому.....</i>	<i>160</i>
ВИСНОВКИ.....	168

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ	172
ДОДАТОК А. АФША ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ.....	183
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ЗДОБУВАЧА	184
ДОДАТОК В. ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ ДОСЛІДЖЕННЯ...	185
ДОДАТОК Г. ФАКСИМІЛЕ ПАРТИТУРИ БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТИКІВ ЗНАМЕННОГО РОЗСПІВУ	187
ДОДАТОК Д. ФАКСИМІЛЕ ПАРТИТУРИ «БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТИКІВ» ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ.	195

ВСТУП

Дисертаційне дослідження «”Богородичні Догмати” Олександра Кошиця: комплексне виконавське опрацювання» входить до складу творчого проєкту, задумом якого є здійснення концертного виконання циклу «Богородичних Догматів» видатного українського композитора ХХ століття Олександра Кошиця. Його творчість неодмінно згадується у дослідженнях, присвячених надбанням української музичної культури і ширше – української духовності. Зміст і масштаби діяльності Олександра Кошиця як хормейстера, хорового диригента і композитора набули знакового характеру для історії ствердження національної самобутності та світового визнання суб’єктності музичного мистецтва, а через нього, й країни України. Пархоменко Л. О. надає у своїй статті низку відгуків музичної критики з країн, де відбувалися тріумфальні гастрольні концерти капели під орудою О. Кошиця, і відмічає, що «майже у всіх відгуках автори з’ясовували сенс мистецької акції Капели» [57]. І далі цитує визначальний висновок: «Український хор закінчив у нас перебування у обставинах справжнього апофеозу. Він не тільки досяг своєї мети, давши докази античної цивілізації України, багатой національним чудовим фольклором, що підтверджує високу культуру раси, він дав приклад надзвичайної досконалості <...> Один вечір... познайомив нас з душею українського народу» [57, с. 13-14]. Великі духовні твори: Літургії (з другої по п’яту), цикл «Богородичних Догматів», а також окремі духовні пісне-співи, з’явилися на світ у трагедійні для України тридцять роки (в творчому здобутку композитора п’ять Літургій, вісім Догматиків та вісімдесят два окремих твори на різні тексти та у різних жанрах). Їх суттєве значення змістовно охарактеризував у своїй монографії, присвяченій Олександру Кошицю як церковному композитору та диригентові, доктор М. Антонович: «Працюючи на полі церковної музики, Кошиць так своїми творами, як і дослідженнями української церковної музики спричинився до відродження тієї музики. У своїх обробках старовинних українських літургічних мелодій Кошиць намагався розкрити їхню первісну красу <...> і повернути її новітній українській людині. Він повертався, отже, лицем до старої України, в якій

церковна й народна музика були найбільш виразними речниками української музичної культури, творчого музичного генія українського народу» [2, с. 25].

У тяжінні до духовної теми творчості О. Кошиць не є самотньою постаттю в українському композиторському середовищі. Світ української музичної культури з давніх давен накопичував досвід духовного пізнання всесвіту, що не втрачає значимості та актуальності до сьогодні. Старовинні псалми, канти, партесні твори, хорові концерти за текстами покаянних, панегіричних (хвальних), віро_повчальних стихир, псалмів царя Давида, стародавні Служби Божі тощо - це набута духовна скарбниця, до якої на завершенні ХХ – початку ХХІ століття додалися сучасні Літургії (Лесі Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, М. Шука, В. Степурка, В. Польової, Т. Яшвілі, тощо), а також інші «великі форми» «Сад божественних пісень» І. Карабиця на тексти Г. Сковороди, «Богородичні догмати ХVІІ століття» В. Степурка та яка продовжує поповнюватися. Так, власну лепту до неї внесли молоді автори: це, наприклад, «Світлі пісне-співи» В. Польової, «Страсна седмиця» С. Луньова, чотири цикли «кінцевих антифонів Діви Марії» чотирьох авторів: М. Шалигіна, С. Луньова, М. Коломійця та О. Ретинського, які склали великий цикл єдиного концерту. Важливо, що сучасних композиторів підтримують хорові диригенти, зокрема, замовляють композиторам духовні твори для хору. Задум концерту-циклу антифонів Діви Марії належить художній керівниці хорового ансамблю *Alter-ratio* О. Приходько, саме вона долучила композиторів до такого «концерту-циклу». Раніше М. Гобдич закликав усіх бажаючих композиторів до участі у конкурсі на створення музичних псалмів для хору а капела за псалмами Давидовими. Концертна програма, складена з відібраних конкурсною комісією творів, прозвучала в залі Філармонії.

Вагоме місце духовної музики у культурному житті України має велике позитивне значення, тому що теми художніх духовних творів неодмінно ставлять перед людством найвищі питання земного буття – питання його сенсу, а також змісту життєвих шляхів. І не лише ставлять, а й пропонують необхідні відповіді й містять зразки шляхів вирішення. Причому, якщо філософія звертається до розуму людини і спонукає до роздумів, ще й не легких, то мистецтво, зокрема, музика

долучає людину до усвідомлення філософії буття через відчуття, через глибоке емоційне-психологічне переживання образів і подій сакральної історії. І особливими можливостями у цьому вирізняється саме хорова музика, завдяки унікальному своєму музичному «інструменту» - теплому, живому людському голосу, барви якого цілком природно залежать від внутрішнього стану людини, і одночасно, зі свого боку, впливають на нього. Підтримка царини духовної художньої творчості – виконавська, дослідницька – є завжди актуальною для культури країни, і є *одним з важливіших аспектів в обґрунтуванні актуальності задуму творчого проекту.*

«Догмати» О. Кошиця, безумовно, виконують високу місію духовного твору, ще й завдяки тому, що є справжніми перлинами музичного мистецтва. Створені протягом 1932_1936 років, вони «повернулися на батьківщину» разом з ім'ям композитора більш, ніж через півстоліття. На теренах України його твори були небажаними ані для виконання, ані для вивчення (хоча й про відкриту заборону нам нічого не відомо). Ситуація змінилась лише наприкінці 1980-х років, коли, внаслідок зняття негласної заборони на виконання не лише творів О. Кошиця, а й творів духовної музики загалом, одна з його Літургій, Догмати і окремі твори прозвучали на концертних сценах України. У рубриці «Повернення забутих імен» в журналі «Музика» у 1991 році знаходиться допис музикознавиці Г. Степанченко, в якому згадується, виконання, зокрема, творів Олександра Кошиця: Літургії №1 хором Київської консерваторії під орудою П. Муравського, а також циклу восьми «Богородичних Догматів» - хором ім. Б. Лятошинського під орудою В. Скоромного. Текст статті має оглядовий характер, а на причинах згаданого «забуття імен» авторка не акцентує. У статті доречно вказані деякі з проблем виконання творів Олександра Кошиця: не розуміння колективами та диригентами важливості балансу між словом і музикою, відсутність глибокого аналізу тексту та належної уваги до питань фонетики і семантики церковно-слов'янських слів при підготовці та виконанні духовних творів з літургійними текстами. На сьогодні можна констатувати, що *ця стаття є першим свідченням про, напевне, перше ж виконання на теренах України циклу «Богородичних Догматів».*

За часів життя О. Кошиця вони не були виконані та записані на платівку за кордоном. Відомим є факт виконання Догмату лише другого гласу 31-го травня 1936 року: «Оголошений раніше концерт Духовної музики у “Карнегі_Холлі” на честь митрополита Андрія Шептицького у виконанні З’єднаного хору з церковних парафій округи Нью_Йорка (300 співаків) п/к К. змусив Маестро, всупереч застереженням медиків, з лікарні поїхати диригувати виступом Хору. “*Лишився живим, бо добре співали*”, - прокоментував Кошиць.» [29, с. 290]. Майже через 70 років цей же Догмат прозвучав в Україні в концертній програмі «Київський розспів. Архангельський глас» у виконанні хору «Кредо» під орудою Б. Пліша та був записаний на однойменному диску (2007 року). А також, 14 квітня 2018 році в рамках Міжнародної Пасхальної асамблеї в концертній програмі «Духовна музика Українського Відродження» був виконаний другий варіант Догмата 6-го гласу силами церковного хору «Аскольд» під орудою його керівника О. Засадної; у тому ж році відбувся запис. У межах даного творчого проекту хор хлопчиків та юнаків КДМЛ ім. М. В. Лисенка під орудою авторки проекту Марії Коваль (художнього керівника даного хору) підготував та виконав 21 грудня 2023 року цикл «Догмати знаменного розспіву» - вісім Догматів (Перший та Шостий в першому варіанті), а також, рамках різних тематичних програм, окремі Догмати – Перший, Другий, Сьомий.

У дослідницькій літературі, присвяченій творчості Олександра Кошиця або надбанням української духовної музики ХХ – ХХІ століть, цей твір як правило згадується. Але у сфері виконавства ситуація, фактично, протилежна. Незважаючи на високу художню цінність, та майже столітню історію існування, він не отримав гідного концертного буття та звукозапису. *Прагнення ввести цю коштовність з скарбниці перлин української музичної культури в актуальну зону уваги виконавців та слухачів стало визначальним у обранні теми творчого проекту.* А здійснене його виконання, з урахуванням існуючої інформації, а, головне, - особливостей виконавського складу: дитячо-юнацького мішаного - Хору хлопчиків і юнаків під керівництвом авторки цього проекту М. Коваль, аналогів не має. І, напевно може вважатися другою прем’єрою у нашій країні (можливо, і в світі).

Цикл «Богородичних Догматів», вражаючий виразністю музичного інтонування завдяки художнім властивостям, є легким для слухацького сприйняття, що підтвердилося під час концертної події. Проте він є зовсім не легким для виконання, внаслідок специфічного змісту та закономірностей внутрішнього улаштування. Відшукати адекватні методики та засоби виконавської роботи, шляхи вирішення художніх питань, визначити алгоритм дій підготовки концертного виконання, запропонувати виконавсько-інтерпретаційну модель цілісного оформлення твору стало *актуальним комплексним завданням аналітично-теоретичного обґрунтування творчого проекту*. Завданням аналітично-теоретичної його частини як етапу опрацювання художнього твору було створення підґрунтя для усвідомлення та формування виконавської концепції циклу «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця.

Особливості аналітично-теоретичної частини визначаються тим, що в основі «Богородичних Догматів» лежить першоджерело. Твори, які мають першоджерело, належать, у великому світі духовної музики, до доволі широкої царини особливого типу духовного твору. Їх виникнення відбулося цілком природно як відповідь на потреби оздоблення святкового, урочистого богослужіння: до головного голосу, який співав монодичну мелодію богослужбового піснеспіву додавався один, згодом більше голосів, які супроводжували головну мелодію. Це був шлях становлення багатоголосся *у однорідному мовно-стилістичному музичному середовищі*. З часом першоджерело залишилося представником монодичного «мовлення», а багатоголосся набуло розвитку і напрацювало власні засоби внутрішнього улаштування, внаслідок чого змінилися його мовно-стилістичні характеристики і зникла функціональна залежність від монодичного першоджерела. Принцип виникнення і перетворення спрацював, фактично, однаково в Західній Європі і в Україні, але на різному інтонаційному матеріалі, в різні історичні часи і з різною швидкістю процесів: в Західній Європі – від доби середньовічних органумів (XII ст.) до поліфонічного багатоголосся високого Відродження (XV – XVI ст.); в Україні – від раннього Бароко з початковими формами партесного співу до сталого партесного багатоголосся за зовсім короткий проміжок часу (протягом пів-століття

у XVI ст.). Першоджерело втратило неодмінність, багатоголосся стало від нього вільним, богослужбовий піснеспів перетворився на художній твір, а твір, у якому застосовувалося першоджерело, постав спеціальним художнім завданням, *проблемою* якого є художнє узгодження в єдиній композиції різних, за природою та внутрішнім устроєм, явищ. Деякий час воно ще приваблювало композиторів саме своєю проблемою, але згодом втратило актуальність. Напевно, у музиці XX ст. звернення до такого типу музичного твору є доволі рідкісним явищем, вартим уваги та спеціального дослідження.

Перед О. Кошицем, безумовно, постало те ж саме художнє завдання із тією ж самою загальною проблемою. Проте, при ознайомленні з музикознавчою літературою виявилася і спеціальна проблема, а саме, питання наявності інструментарію аналітичного дослідження першоджерела.

Обрання богослужбових піснеспівів Богородичних догматиків, власне, монодичних пояснив та обґрунтував сам композитор у листі до Павла Маценка від 7-го лютого 1940 року: «Не можу не висловити подиву щодо цих мелодій. Я тієї думки, що як композиторській роботі їм личить єдине слово - геніальність. Вони являють собою виняткове явище в музиці взагалі і найкраще, що дав Знаменний напів протягом свого існування. Рідко можна знайти шедеври, подібні до цих. Мелодійна й динамічна насиченість, містерійна глибина змісту, надзвичайне, іноді просто екстатичне піднесення, разом з тим ясність і логічність музичного викладу, сміливість задуму цілого, що поєднується зі стрункістю частин та ювелірною делікатністю обробки деталей, а головне — захоплююча щирість і той подих народної творчості, яка є вічно свіжою, з безкраїми просторами вокалізації, - все це робить ці пісні унікальним явищем у світовій релігійно-вокальній літературі. [20, с. 384]. І власний твір О. Кошиць вважав лише аранжуванням обраних знаменних мелодій. Зрозуміло, що не можна ставитися до «Богородичних Догматів» як до аранжування. Кожен з Догматів – це твір, який має у собі монодичний богослужбовий піснеспів, відповідний (за гласом) Богородичний догматик, але, на відміну від стародавніх композицій на *cantus prius factus* (наспів, який попередньо існує), не має богослужбового призначення; він є *художнім музичним твором*.

Принципову різницю між богослужбовим та художнім багатоголоссям можна зрозуміти при порівнянні прикладу однорідного мовно-стилістичного музичного інтонування, властивого багатоголосним *богослужбовим* догматикам співацької традиції Києво-Печерської Лаври, де в партії другого тенора від початку до кінця догматику проводиться мелодія монодичного піснеспіву (з попередньої доби одноголосного співу), яка дублюється у верхню терцію у партії першого тенору та, в оригінальному до редагованому три-голосному співі, в октаву в партії басу, - з одного боку, і, з іншого боку, - багатоголосся Догматів О. Кошиця, в фактурі якого сполучаються давнє монодичне першоджерело та поліфонічна (а також, акордова, гомофонно-гармонічна) тканина, узгоджена, але не *залежна, за природою власної внутрішньої організації, від монодичного першоджерела.*

У тому ж листі від 7-го лютого 1940 року до П. Маценка О. Кошиць обґрунтував українське походження обраних знаменних піснеспівів: «Щодо мене, то, на жаль, я не маю під руками двох власних Ірмолоїв, які залишив у Києві, - один рукопис з XVIII ст., другий - як видно з першодруку, можливо, київський, а може, почаївський, зроблений „набором“ нотами, різаними, як видно, на дереві. Тож я використовував матеріали з „Гласопісниця“ Дольницького 1894 р., якого старанно перевірів з Львівським Ірмолоєм 1904 року (передрук 1700 року), та з вищезгаданого Рукописного Ірмоля письма Георгія Мельниковича-Тяпецького, с. Тяпче біля Болехова й Гошева в Галичині з 1732 року, а також з Октоїха (хорового) Києво-Печерської Лаври від 1910 року – тепер унікалом <...> Отже, маю на руках документи, український характер яких поза дискусією. З ними звірив я Догмати Знаменні, вжиті мною, і бачу, що мелодії є ті ж самі цілком. Коли й бувають які розходження, то здебільшого, в широті мелодії та у вартості окремих нот, що більше свідчить про переписувачів та розшифрувальників знамені. Іноді опущено окремі речення, але все, починаючи від кістяка мелодії, має тип, характер, нахил один і той самий. Отже, на мою думку, мої мелодії треба вважати як один з „ізводів“ Старознаменного наспіву, рівноцінний і узгоджений з українськими Ірмолями, цебто визнати їх українськими за змістом і походженням». [20, с. 383-384]. Дійсно, монодичні догматики, обрані Олександром Кошицем, цілком

співпадають з «Октоїхом нотного пінія», що робить першоджерело доступним для дослідників. Очевидно, що авторський текст у таких умовах потребує спеціального аналізу. Також очевидно, що в «Богородичних Догматах» Олександра Кошиця, які створені на основі першоджерела, має бути, насамперед, охарактеризоване саме першоджерело.

Отже, на підставі вдумливого компаративного аналізу кількох рукописів та знаменного Октоїху композитор довів українське походження піснеспівів з цієї співацької книги. Але, він не залишив власного аналізу монодичних догматиків. У сучасних дослідженнях про них надано інформацію оглядового характеру: про місце жанру догматиків у корпусі богослужбових піснеспівів та у чині відправи, про зміст та структуру вербального тексту, про їх приналежність до системи Октоїху, про наявність в них поспівок з цієї системи. Ця інформація є важливою і правильною. Проте, розуміння слова «поспівка» у ряді розвідок є довільним і не відповідає теоретично усталеному змісту поняття «поспівки» [58, 29]. У фундаментальній монографії Калущької Н. та Пархоменко Л. 2012 року, яка присвячена мистецькій діяльності Олександра Кошиця, досліджений його цикл Догматів [29, с. 192-213], але без аналізу першоджерела, за відсутності у науковців монодичних догматиків. Впритул до вирішення завдання охарактеризувати ці монодичні піснеспіви наблизилася у дисертаційній праці 2016-го року Ткаченко А. [77], де досліджувався осмогласний цикл «Богородичні догмати XVII століття» Віктора Степурка, але і тут монодичне першоджерело опинилося поза межами музично-теоретичного аналізу твору. Імовірно, таке становище пояснюється відсутністю належного музично-теоретичного аналітичного інструментарію вивчення монодичних піснеспівів: воно мусить здійснюватися на засадах цієї системи, до якої ці піснеспіви належать. Його відсутність стає на заваді як музикознавчого так і виконавського розуміння джерельної бази Догматів Олександра Кошиця: правильного визначення оригінальних піснеспівів у багатоголосній хоровій тканині та їх функціонування у творах. Тобто, у наукових дослідженнях музично-теоретичні аспекти характеристики першоджерела Догматів Олександра Кошиця до сьогодні не висвітлені і, внаслідок цього, залишаються актуальними для вивчення. Наукову

базу для дослідження монодичних піснеспівів з царини церковного співу у даній розвідці складають праці з галузі медієвістики [59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 82, 85].

Це останній аспект в обґрунтуванні *актуальності даного творчого проекту*, змісту його виконавської та його аналітично-теоретичної частин.

Отже, *об'єктом музично-теоретичного та виконавського опрацювання* даного творчого проекту та його теоретичного обґрунтування є художній твір Олександра Кошиця «Богородичні Догмати». *Предметом дослідження* є закономірності та особливості внутрішнього улаштування кожного з Догматів, з урахуванням специфіки типу твору як такого що містить у собі першоджерело монодичного походження, яке функціонує у творі в умовах хорового багатоголосся, що, у свою чергу, має власну систему узгодження голосів. *Метою творчого проекту* є формування художньої концепції твору Олександра Кошиця «Богородичні Догмати» та її реалізація в концертному виконанні, підготовленому на засадах виконавсько-інтерпретаційної моделі роботи над твором. Досягнення мети забезпечується вирішенням групи необхідних *завдань*:

1. Визначити властивості монодичного першоджерела: засоби втілення змісту богослужбового тексту; закономірності структурування та упорядкування композиції, характерні риси мелодики, ритміки, звуковисотних співвідношень;
2. Виявити піснеспіви монодичних догматиків відповідно у кожному з Догматів твору Олександра Кошиця, з'ясувати їх значення для утворення музичної тканини авторського тексту;
3. На основі музично-теоретичного аналізу зрозуміти закономірності узгодження елементів авторського тексту та оригінального піснеспіву в упорядкуванні багатоголосної фактури та структурних одиниць музичної форми на всіх її рівнях, у вибудовуванні процесу музичного руху, у висвітленні змісту богослужбового тексту; визначити застосовані композитором засоби викладення та розвитку;
4. Виробити оптимальний алгоритм виконавського опрацювання кожного Догмату, сформулювати для кожного робочого етапу комплекс дій та засобів з урахуванням специфіки хорового складу – хору хлопчиків та юнаків -

необхідний набір з фонду засобів вокальної та хорової техніки, які є необхідними для вирішення художніх та технічних задач, що постають у процесі підготовки концертного виступу;

5. На засадах узагальнення досвіду репетиційної праці хорового колективу запропонувати виконавсько-інтерпретаційну модель роботи над циклом «Богородичних Догматів» як варіант вирішення художнього завдання.

Методологія дослідження. З позицій *системного методу* виконане музично-теоретичне дослідження монодичних Богородичних догматиків першоджерела в обумовленості їх характеристик законами системи Октоїху, зокрема, гласового поспівкового фонду, а також здійснено оформлення як алгоритму процесу роботи, так і, у цілому, - виконавсько-інтерпретаційної моделі підготовки творчої програми до концертного виступу. *Функціональний метод* застосований для визначення функцій поспівок як елементів піснеспіву у його формотворенні, а також для з'ясування функцій оригінальних піснеспівів в їх взаємодії із авторським музичним текстом в утворенні художньої цілісності Догматів Олександра Кошиця. *Компаративний метод* був базовим для виявлення специфіки явища тематизму в поспівковому середовищі як провідного елементу формотворення, а також в виявленні піснеспівів першоджерела та ступеню їх повноти й збереженості в умовах іншої, за природою, системи середовища хорового багатоголосся. *Історико-стильовий метод* долучений до обґрунтування запропонованого інструментарію музично-теоретичного аналізу та критеріїв його коректності. *Метод музично-теоретичного аналізу* застосований для виявлення особливостей упорядкування фактури та композиції музичного твору Олександра Кошиця «Богородичні Догмати». *Спеціальні методи комплексного поспівкового аналізу*, які розроблені та застосовуються у Київській школі медієвістики.

Новизна проекту та його наукового обґрунтування.

1. Вперше виконано музично-теоретичне дослідження монодичного першоджерела «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця відповідним їх системній природі інструментарієм і виявлене, що коректний науковий аналіз

монодичних богослужбових догматиків як першоджерела є можливим лише на базі поспівкового фонду музичного Октоїху.

2. Вперше запропоновано методику аналізу монодичного літургійного піснеспіву у аспекті формотворення і виконано аналізи композиції форми в догматиках першоджерела усіх гласів.

3. Вперше з'ясовано, що поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми шляхом певного групування поспівок, встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо.

4. Вперше запропоновано методику аналізу монодичного піснеспіву, його функціонування у контексті хорової багатоголосної фактури, а також засобів пристосування один до одного монодичного та багатоголосного музичних текстів, з урахуванням природних особливостей кожного з них.

5. Вперше з'ясовано функції оригінальних піснеспівів в їх взаємодії із авторським музичним текстом в утворенні художньої цілісності Догматів Олександра Кошиця.

6. Вперше здійснено оформлення алгоритму процесу репетиційної роботи, а також запропоновано у цілому виконавсько-інтерпретаційну модель підготовки творчої програми - циклу «Богородичні Догмати» - Олександра Кошиця до концертного виступу.

7. Вперше виконано складний багато-частинний духовний твір Олександра Кошиця «Богородичні Догмати» силами хору хлопчиків та юнаків.

Дані положення виносяться на захист дисертаційного дослідження.

РОЗДІЛ 1.
ПЕРШОДЖЕРЕЛО ТВОРУ О. КОШИЦЯ «БОГОРОДИЧНІ ДОГМАТИ»:
МОНОДИЧНІ БОГОСЛУЖБОВІ
БОГОРОДИЧНІ ДОГМАТИКИ.

1.1 Богородичні догматики у стихирній групі богослужбових піснеспівів.

Богородичні Догматики належать до групи «богородичних» у системі піснеспівів та до першої групи стихир у структурі недільної великої вечірні – стихир на «Господи воззвах», у функції завершального піснеспіву. «Богородичен» – це пісня на честь Пресвятої Богородиці, прославленням якої завершується у відправі кожна група пісень. Кожна відправа має кілька груп пісень, відповідно, – кілька богородичних, і кожен богородичен має власний текст, чим пояснюється їх велика кількість. Вісім Богородичних догматиків – це окрема група стихир серед богородичних, яка суттєво від них відрізняється, насамперед, у питанні змісту. *У питанні змісту*, в загальному сенсі, дослідники вирізняють кілька груп піснеспівів, а саме: піснеспіви *догматичного* змісту, у яких в образно-поетичній формі викладаються положення християнського віровчення; піснеспіви *історично-оповідального* характеру; піснеспіви *морально-дидактичного* змісту; піснеспіви *споглядального* характеру; *гімни* – як прославлення та як молитовне звернення; *піснеспіви*, які супроводжують певні дії священників та у *поетичній формі розкривають символічний зміст* цих дій. На формування змісту певного піснеспіву впливають, як вихідні умови, його місце й функція у системі корпусу піснеспівів та у структурі відправи. На відміну від інших Богородичних, догматики на «Господи воззвах», характеризуються ознаками одночасно усіх перелічених змістових груп, тобто, вирізняються універсальністю: як у *догматичних* піснеспівах, – догматиках, в кожному з них викладаються певні положення віровчення у такий спосіб, що вісім догматиків у сукупності надають повне вчення за важливішим з догматів – догматом втілення, тобто, явлення Сина Божого на землі як сина земної матері. Як богородичні вони є *гімнами*, тому що призначені прославленню Божої Матері. Як

такі, що висвітлюють події священної історії у перспективі їх історичного розвитку та у системі зв'язків прообразів Старого заповіту із їх проявленням у доленосних подіях Нового заповіту, догматики є *історико-оповідальними* і *споглядальними* піснеспівами. І, нарешті, *під час співу догматиків відбувається символічна дія* – вхід, який вважається найважливішим священним обрядом вечірні. Отже, зміст догматиків сягає рівню світогляду і тим самим підіймає їх над усією рештою богородичних, які є більш конкретизованими за змістом та, як прославлення Богородиці, мають лише ознаки групи гімнів. Те, що вісім догматиків сполучаються у єдиному циклі поетапного викладення змісту повного вчення за догматом втілення, теж суттєво відрізняє догматики від інших богородичних, які є відокремленими один від одного. Цикл догматиків виходить за межі однієї відправи, тому що кожен з догматиків належить одному з восьми гласів і співається лише в одній відправі. Як завершальний, підсумковий піснеспів першої групи пісень – стихир, у відправі догматик виконує ще і функцію репрезентації гласу, тому у статуті упорядкування богослужінь називається «Богородичен перший гласу». Відповідно до такого значення, він співається протягом тижня кожного дня як завершальний першої групи стихир, якщо в даний день немає свята. Внаслідок цього цикл догматиків сполучає різні часові виміри: час протікання однієї відправи та восьми-тижневий час звершення одного «гласового стовпу», - тобто, послідовного тижневого панування чергового гласу, і функціонує як чинник утворення макро-циклу Осмогласся. А зміст кожного догматик доповнюється значенням символу розгортання подій священної історії у часі та набуває нової ваги. Цей вимір виходить за межі того, що саме сприймається безпосередньо під час виконання циклу Богородичних догматиків, але його усвідомлення впливає на формування відчуття високого змісту, піднесеності музичної події у цілому і у кожному з догматиків окремо.

Ключ для вирішення **питання внутрішнього улаштування** догматиків криється у гласовій системі Осмогласся, яка є загальним канонічним законом упорядкування богослужіння. Система Осмогласся має суто музичну підсистему, але теж загальну – канон музичного Осмогласся. Вісім музичних гласів, на відміну

від іхосів (гласів) греко-візантійської та модусів латинської звуковисотних систем, не мають власних звукорядів у обсязі октави. Дванадцяти-ступеневий звукоряд є спільним для усіх гласів та має семантичну природу, внаслідок чого він є одним з чинників формування змісту піснеспіву. Як виявили музикознавчі дослідження, повнота вираження змісту досягається у піснеспіві тісною взаємодією вербального та музичного складників у сукупності, що доводиться й аналітикою даної розвідки. Гласи відрізняються один від одного комплексами мелодичних формул. Мелодичні формули називаються «поспівками», і кожна поспівка має власну назву.

Музичний догматик, за умов походження, належить до гімнографічної монодії богослужбового призначення у співацькій традиції давньої української православної Християнської Церкви, тобто він є не художнім твором, а співацькою формою інтонування (озвучування) богослужбового тексту, тому форма й зміст вербального тексту є визначальними в упорядкуванні піснеспіву. Оформлення розгорнутих текстів догматиків, як правило, притримується схеми, яка прийнята в упорядкуванні текстів піснеспівів: «Пропозиція» (тема) – «Викладення» – «Заключення». Заключення, за змістом, має два варіанти. Цілком панує варіант, у якому Заключення містить формульне молитовне звернення: прохання про спасіння, або помилування, може мати прославлення. Адже, третя частина, за змістом, у більшості, відокремлюється від основного тексту. Рідше Заключення містить висновок і логічно завершує форму. Пропозиція та Заключення – невеликі частини і, практично, рівні за обсягом, утворюють ніби арку. Обсяг середньої частини залежить від повного обсягу вербального тексту, а її внутрішнє упорядкування залежить від того, у який саме спосіб доноситься його зміст. Тому, структурні особливості «Викладення» є визначальними для утворення форми вербального тексту, власної у кожному з Догматиків. Тексти майже усіх догматиків містять розгорнуте викладення положень віровчення, що потребувало відповідних, за складністю, й співацької «мови», й музичної форми, яка не завжди повністю співпадає із формою вербального ряду.

Вживання складної співацької «мови» було можливим, завдяки високому рівню розвиненості засобів письмової фіксації напівів. Для розспівування тексту

окремого піснеспіву, зокрема, догматику, з комплексу поспівок даного гласу використовується деякий їх набір, придатний, слухний для донесення змісту певного вербального тексту. Можна припустити, що найвдаліші варіанти подібних композицій були колись у давнину визнані, канонізовані та письмово зафіксовані у рукописах. Поспівки є цілісними мелодичними утвореннями і як такі, виконують у піснеспіві усі необхідні функції у вираженні змісту богослужбового тексту а також у формоутворенні, тобто, забезпеченні експонування, розвитку, логічного завершення. Як відомо, для того, щоб матеріал набув здатності формотворення, необхідно, щоб він повторився хоча б один раз. Повторне проведення може бути точним або варіантним, проте, має бути таким, що пізнається.

У монодичному піснеспіві, зокрема, у догматиках музичний ряд, мелодична його лінія складається з ланцюжку поспівок, за принципом так званої центонної – «клаптикової» - композиції. Кожна поспівка є синтаксичною одиницею і, як така, характеризується цілісністю, тобто, у структурному аспекті, має повноту вираження етапів структурування: мелодичний зворот початку руху, далі фазу розгортання мелодії – моменту динамізації, енергетичної активності, яка змінюється заспокоєнням руху, спаданням енергії та кінцевим завершальним зворотом (мелодичним кадансом). Часовий обсяг поспівки вимірюється, у-середньому, межами одного дихального акту: спокійне вдихання і проспівування поспівки протягом видоху, без будь-якого напруження, ніби єдиною дихальною хвилиною. Є зовсім маленькі поспівки, вони самостійні, проте, як правило, включаються до складу середньої поспівки і утворюють її варіант. Тобто, в оформленні поспівки як цілісної синтаксичної одиниці діють загальні природні закономірності структурування будь-яких процесуальних процесів. Більшість поспівок має на завершенні низхідний мелодичний хід, ритмічне гальмування руху та його зупинку на великій тривалості. Але є, так звані, «серединні поспівки», які мають ознаки цілісної оформленості, проте, в них відсутні кадансова формула та кінцева ритмічна зупинка. Є також спеціальні засоби – сполучні звороти, які скорочують заключну довгу тривалість, та за рахунок звільненого часу утворюють перехід до наступної поспівки. Є висхідні дуже динамічні заключні звороти-зліти, необхідні для

оформлення вершин кульмінаційного характеру, із зупинкою на верхівці. Тобто, працюють найприродніші, звичайні, майже, простіші закономірності та засоби підтримки та структурування інтонаційного струму. Стилiстичними рисами мелодичного розгортання є цілковите переважання руху по секундах, дрібно-мотивність мелодичних чарунок, переважання середнього обсягу простору для руху.

В формоутворенні взаємодія поспівок керується також загальними закономірностями функціонування, серед яких провідною є пара дій: повторення та оновлення. Ця пара є необхідною як у аспекті визначення ролі поспівкового матеріалу у формотворенні, так і в оформленні архітекtonіки піснеспіву, тобто, розділів та частин композиції. Цілковитим переважає варіантність матеріалу. Точна повторність теж зустрічається, але як не характерне явище, та, тому, як правило, має якесь спеціальне призначення. Варіантність поспівок обумовлена їх природою: найпростішим чинником тут є взаємодія мелодичної формули із умовами її підтекстовки, а, напевно, найскладнішим – родинний принцип співвідношення поспівок у словниковому фонді гласу, тобто, їх групування за ознакою близькості мелодико-ритмічного матеріалу. Словниковий комплекс гласів, відповідний до «Октоїху Знаменного Пенія», яким користувався О. Кошиць, віддзеркалений у зібранні поспівок, створеному протоієреєм В. Металловим та оприлюдненому. У словнику поспівки не мають підтекстовки, тобто є мело-ритмічними формулами. Вони стають повноцінними поспівками, лише коли отримують конкретний текст у піснеспіві – підтекстовуються. Внаслідок різної кількості складів слів у текстових фразах, для яких обирається певна мелодична формула, у «живому» музичному тексті утворюються варіанти однієї й тієї ж самої поспівки. Як правило, зміни відбуваються на початку, перед основним наспівом поспівки, а саме, - застосовуються додаткові елементи: від одного-трьох речитативних звуків до цілого сегменту даної поспівки або вживаних у даному гласі сегментів певних поспівок, які призначені власне для додаткових, допоміжних елементів. Подібні додаткові елементи здатні набувати самостійної ваги, що визначається контекстуально, зокрема, їх повторністю протягом піснеспіву. Поширеним є і зворотній варіант: коли вилучаються один-два з початкових звуків поспівки. Часом

зустрічається точна відповідність повної поспівки до її (словникової) формули, і це також є одним з її варіантів. Тобто, повна поспівка має підтекстовку; вона може бути дещо скороченою у порівнянні із формулою, або різного ступеню розширеною, або точно співпадати із нею. Отже, мело-ритмічна формула поспівки, за суттю, є моделлю для утворення варіантів повної поспівки

Внаслідок варіантної різноманітності поспівок потрібно більш широке поняття для позначення синтаксичної одиниці монодичного піснеспіву, яке охоплює собою усі форми їх варіантів. Таким поняттям є «мелорядок»: слово «рядок» позначає собою вербальну складову поспівки, а «мело» (частина слова) – музичну складову. Мелорядок може бути складнішим за розширену форму, зокрема, складатися з двох поспівок. Вони можуть сполучатися за рахунок помітного обсягу спільної частини або «перетікати» одна в одну, тобто, модулювати. За спільністю музичного матеріалу, мелорядки можна позначити однаковими літерами. Якщо до складу мелорядку входять дві поспівки, то їх потрібно позначати різними літерами та додатковими знаками між літерами виразити спосіб їх взаємодії: знаком «+» сполучення поспівок, знаком стрілки модуляцію.

1.2 Закономірності внутрішнього улаштування Богородичних догматиків.

Розглянемо питання упорядкування форми та виявлення змісту у кожному з восьми монодичних Богородичних догматиків.

На основі розташування та співвідношення літер визначаються розділи та частини композиції. У даній роботі пропонуються однорідні, за принципами їх формування, таблиці, в яких віддзеркалюються закономірності улаштування форми догматиків на основі певного співвідношення та взаємодії поспівок як джерела тематичного матеріалу піснеспівів та коментарі до змісту таблиць.

Поспівковий склад догматику першого гласу представлений у наступній таблиці (див. таблицю 1)

Таблиця 1

Перший глас. Богородичен догмат «Всемирную Славу»: поспівковий склад

Текст	Поспівка	Темат. елемент
<i>1. Всемірною славу</i>	Рожек з хамілою (67)	<i>а</i>
<i>2. от человек прозябшую</i>	Долинка (83)	<i>б</i>
<i>3. і Владуку рождишю</i>	Виправка перемітна (33)	<i>в</i>
<i>4. небесную дверь воспоім Марію Діву</i>	Кулизма скамейна (76)	<i>г</i>
<i>5. безплотних піснь</i>	Возносець (30)	<i>д</i>
<i>6. і вірних удобреніє</i>	Кулизма скамейна (76)	<i>г</i>
<i>7. Сія бо явися</i>	Пригласка перемітна (15)	<i>е</i>
<i>8. небо і храм Божества</i>	Кулизма середня (59)	<i>ж</i>
<i>9. Сія прегражденіє</i>	Ометка (64)	<i>а</i>
<i>10. вражди, розрушивши</i>	Долинка (47)	<i>б</i>
<i>11. мир введе</i>	Возносець (30)	<i>д</i>
<i>12. і царствіє отверзе</i>	Кулизма скамейна (76)	<i>г</i>
<i>13. Сію убо імуще</i>	Пригласка перемітна (15)	<i>е</i>
<i>14. віри утвержденіє</i>	Кулизма середня (59)	<i>ж</i>
<i>15. поборника імами</i>	Пригласка перемітна+ Возносець (15+30)	<i>е+д</i>
<i>16. із нея рождшагося Господа</i>	Кимза+Кулизма скамейна (9+76)	<i>г</i>
<i>17. Дерзайте убо +</i>	Пастела (23)	<i>з</i>
<i>18. + дерзайте людіє Божії</i>	Пастела (23)	<i>з</i>
<i>19. ібо той побідит враги</i>	Пригласка з тряскою +Возносець (20+30)	<i>е+д</i>
<i>20. яко всесилен</i>	Кулизма скамейна (76)	<i>г</i>

Вербальний текст подається тут у тому викладенні, якого надав церковно-слов'янському текстові О. Кошиць в своїх «Богородичних Догматах». Номери поспівок вказані за зібранням Металлова [53]. Нижній індекс проставлений у варіанті тієї ж самої поспівки; верхній індекс застосований, якщо різні поспівки належать до єдиної родини, і варіант – близькість мелодичної форми у різних поспівок - утворюється при родинній їх спорідненості.

Якщо розташувати ряди літер з урахуванням їх повторень, то проявляється структура у цілому (див. таблицю 2):

Таблиця 2

Перший глас. Богородичен догмат «Всемірною Славу»: структура композиції

<i>a</i>	<i>б</i>	<i>[в]</i>	<i>г</i>	<i>д</i>	<i>г₁</i>	<i>е</i>	<i>ж</i>
<i>a¹</i>	<i>б¹</i>			<i>д₁</i>	<i>г₁</i>	<i>е</i>	<i>ж₁</i>
<i>e¹ + д₁</i>			<i>г¹</i>	<i>[з]</i>	<i>e¹ + д¹</i>		<i>г</i>

У першому ряді літер (з першого по восьмий мело-рядки) відбувається відбір мело-рядків, що можна вважати експозицією, першою частиною. Третій мелорядок проводиться одноразово, але його участь у оформленні експозиційної частини доволі значна. Це приклад розширеної поспівки у складі мелорядку, де поспівці «Виправка перемітна» передує додатковий елемент – початковий зворот іншої поспівки першого гласу «Задевець». Обидві частини мелорядку співвідносяться як дві невеликі хвилі, спрямовані до найвищого звуку поспівки, причому, друга хвиля, у співвідношенні із першою, є динамічним розвитком, на енергії якого вдруге сягає вершини, де перша хвиля ще не утрималася, і закріплюється на досягнутій вершині висхідним кадансом. Можна припустити, що дана поспівка була обрана з-за активного висхідного руху та висхідного ж кадансу, який і завершується найвищим її звуком. У масі кадансових зворотів суттєво переважає низхідний рух до останнього звуку (у першому гласі, наприклад, з двадцяти різних кадансових зворотів п'ять висхідних), тому поспівки із завершальним висхідним рухом, як правило, окрім структурної функції, виконують ще семантичну, - коли засоби музичного ряду висвітлюють та поглиблюють зміст ряду вербального. У даному разі зміст вербального тексту останнього з трьох перших мелорядків, які у сукупності утворюють початкову фазу експозиції, поступово розкривається у їх послідовності: *Всемірною Славу (Богородицю) – от человек прозябшую – і Владику рождшую*. Мелодія першого мелорядку дрібними мотивами кружляє у вузькому діапазоні кварта у середньому регістрі. Мелодія другого рядку з середнього регістру спадає уступама у нижній регістр, - ніби образ сходження чистої душі до земного світу, щоб прорости у ньому земною дівчинкою («от человек прозябшую»). Мелодичні хвилі третього рядку, які полинають до вершини та сягають її, висвітлюють

піднесеність події та її (надзвичайну) вагомість: «і Владуку рождшую», - тобто, дівчинка-людина народила Владуку. Далі до виявлення важливих елементів змісту долучаються ще й засоби упорядкування форми. Так, привертає до себе увагу утворення, майже у середині експозиційної частини, локальної три-частинної побудови через повторення мелорядку «g», яким оточується та виокремлюється мелорядок «d». Адже, сенсом такої побудови є акцентування серединного мелорядку на словах «Безплотних піснь», що розспівуються поспівкою «Возносець». Навіть назва поспівки - «Возносець» - долучається до втілення змісту вербального тексту, тим більше, музичний ряд. Це поспівка вищого регістру, складається з двох хвиль підйому та завершується висхідним кадансом, як і у «Виплавці», але, по відношенню до неї, підіймається з середнього у вищий регістр, - на новий рівень піднесення: «Владуку рождшая» стає Піснею Янголів. Мелорядки «g» та «g^l» - варіанти поспівки «Кулизма скамейна», - теж мають вагоме значення: як оточення, вони є засобом вирізнення середини. За висотним же розташуванням, «Кулизма Скамейна» сполучає у собі середній та верхній регістри і тому створює перехід від рівню «Виплавки» до рівню «Возносця» на словах: «Небесную Двер воспоім Марію Діву», тобто, від «Владуку рождшую» («Виплавка» з висхідним кадансом), підхоплює сходження до вершини «Безплотних песнь» («Возносець» з висхідним кадансом). «Кулизма скамейна» складається з трьох сегментів – ритмічних варіантів одного мотиву, змістом якого є рух: вгору – наниз, внаслідок чого мелодія тричі сягає вершини, але не утримується на ній. Лише у «Возносці» вершина закріплюється, тому серединний мелорядок «d» стає кульмінацією експозиційного розділу, першою кульмінацією у Догматику. Бачимо, що ієрархічне співвідношення вершин, яке було усередині єдиної поспівки «Виплавки», суттєво масштабується і виражається вже у взаємодії двох окремих поспівок. А у третьому мелорядку (другий варіант «Кулизми», «g^l») повертається низхідний рух, динамічне напруження спадає, чим врівноважується енергія сходження. Це відповідає фразам вербального тексту: «Безплотних песнь» (Янголів песнь, світ Небесний) «и верных удобрение» (Окраса християн, світ земний). Музична тричастинна форма зони кульмінації логічно завершується. У експозиційному розділі залишаються ще два

мелорядки: перший з них, - «е», утворюється поспівкою «Пригласка перемітна», який передує додатковий звук (для зайвого складу тексту), та другий мелорядок «ж» із поспівкою «Кулизма середня», однією з найдавніших у поспівковому словнику музичного Осмогласся. Для того, щоб зрозуміти значення цієї поспівки у Догматику, необхідно знати, що вона виконує лейтмотивну функцію у корпусі піснеспівів парних першого та п'ятого гласів, внаслідок того, що її вербальна складова сполучена із провідними образними сферами та основними «тематичними блоками» ново-заповітних піснеспівів: Воскресенською та Богородичною догматикою, із прообразами ново-заповітних подій у Старому Заповіті, із доленосними для людства темами. У межах окремих піснеспівів нею вирізняються ключові слова вербального тексту. У даному разі, їй передує «Пригласка перемітна «е». Мелодична хвиля високої поспівки «Пригласки перемітної» утворює арку до попереднього «Возносця» і тим одразу сполучає зміст тексту «Пригласки» «Сія бо явися» та тексту «Возносця» «Безплотних пісню», а саме: Ця Діва явися Піснею Безплотних. А мелорядок із поспівкою «Кулизма скамійна» та тестом «небо і храм Божества» низхідним каскадом хвиль охоплює усі регістри – від верхнього до глибин нижнього, у обсязі майже повної октави, причому, її завершальний мотив відсилає до другого мелорядку «б» з його текстом «від чоловік прозябшую» (від людей народжену). У такий спосіб, відбувається узагальнення: земна дівчинка – Безплотних пісня – явися небом та храмом Божества. Символічними та сакральними словами останньої поспівки експозиційного розділу завершується утворення образу Богородиці. Отже, у взаємодії цих двох останніх мелорядків засобами мелодичного руху, співвідношення висотних зон, смислових арок між мелорядками узагальнюється зміст тексту усієї експозиції та завершується упорядкування її форми, а текст «Кулизми середньої» набуває функції ключового. «Кулизма середня» двічі звучить у Догматику, вдруге – знов у парі із «Пригласкою перемітною» та знов на завершенні тепер вже середнього розділу, у якому розкривається роль святої постаті Богородиці та значення священної події народження Сина Божого на землі. Текст цих мелорядків на завершенні середнього розділу: «Сію бо імущі» «е» (Пригласка) та «Віри утвердження» «ж» (Кулизма), -

теж має значення висновку та ключових слів на «Кулізмі». У цілому, ключовими словами цього Догматику є: Небо, храм Божества, віри утвердження.

Поспівковий склад догматику другого гласу «Прейде сень законная» представлений у наступній таблиці (див. таблицю 3):

Таблиця 3

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сень законная»: поспівковий склад

Текст	Поспівки	Тематичні елементи
<i>1. Прейде сінь законная</i>	Кокиза (78)	<i>а</i>
<i>2. Благодати пришедши</i>	Муга (8)	<i>б</i>
<i>3. якоже бо купина не згарае</i>	Під'їзд середній (12) Під'їзд середній	<i>в</i> <i>в</i>
<i>4. опаляема</i>	Мережа середня із Підйомом (36)	<i>г</i>
<i>5. тако Діва родила єси</i>	Муга (8)	<i>б</i>
<i>6. і Діва пребила єси</i>	Храбриця з Пауком (60)	<i>д</i>
<i>7. вмісто столпа огненнаго</i>	Incipit Муги+сегмент Храбриці +зворот Ромци (1, глас 5)	<i>е</i>
<i>8. Праведноє</i>	Кокиза (78)	<i>а</i>
<i>9. возсія Солнце</i>	Кулізма скамійна	<i>ж</i>
<i>10. вмісто Мойсея</i>	Переволока мала закрита (52)	<i>з</i>
<i>11. Христос спасенія Душ наши</i>	Кулізма середня кінцева	<i>і</i>

Догмат другого гласу є найменшим у циклі. В ньому всього одинадцять мелорядків і всього два з них мають повторення, причому, як і у переважній більшості повторень, варіантне. А сім проводяться однократно. Тобто, тут цілком панує оновлення. Проте, для оформлення розвиваючого та заключного розділів

форми необхідною є повторюваність, за проявами якої встановлюються сполучні арки та перехресні співвідношення тематичних елементів. Тому цей догматик багатий на додаткові мотиви, які розташовуються у мелорядку перед поспівкою. (див. нотний приклад 1)

Нотний приклад 1

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сень законная»: «партитура» порівняльного тематичного аналізу

① Кокиза а
Прейде сень за - кон - на - я

③ Під'їзд середн. в
Я - ко - же бо ку - пи - на

⑥ Храбриця с Павуком д
и ді - ва пре - би - ла є - си

⑧ Кокиза а
пра - веда - но є

⑨ Кулизма скамійна ж
воз - сі я сон - це

⑪ Кулизма сер. кінцева і
Хрис - тос, спа - се - ні - едуш на - шнх

② Муга б
Бла - го - да - ти при - шеда - ши:

⑤ Муга б
та - ко ді - ва ро - дн - ла є - си

⑦ Муга + Храбриця е
в мѣ - сто стол - па

«Партитурний запис» варіантів додаткового матеріалу виявляє їх походження від двох головних поспівок догмату. Перший та другий мелорядки (див. перший та шостий нотоносці) яскраво контрастують один з одним, а саме: м'яким мелодичним хвилям зі значними внутрішньо-складовими розспівами та висхідним кадансуванням першої протиставленні речитація та суворо прямолінійний низхідний рух у широкому обсязі квінти. Цим контрастом відтіняється головна теза змісту догмата: панування закону поступилося місцем силі благодаті. Поспівка першого мелорядку повторюється у восьмому, а другого – у п'ятому; у решті мелорядків поспівки звучать однократно. Проте, всі поспівки знаходяться у другій частині мелорядків, а в першій частині містяться варіанти двох поспівкових матеріалів.

Один з них експонується у першому рядку, і починає також третій, шостий, восьмий, дев'ятий та одинадцятий мелорядки. Другий є початковим мотивом другої поспівки і далі починає п'ятий та сьомий мелорядки. Цілком самостійними є четвертий та десятий. Десятий дуже помітним оновленням матеріалу відокремлює заключну частину. А четвертий бере участь у повторному підсиленому зіткненні протилежностей («закону та благодаті»), чим починається розвиваюча частина форми, у продовженні якої встановлюється панування матеріалу першого матеріалу. Воно закріплюється у заключній частині. Завдяки активній участі додаткового матеріалу в утворенні мелорядків, для виявлення структури композиції визначальною, у даному разі, стає послідовність, власне, мелорядків, а не поспівок. Співвідношення поспівок та мелорядків виявляється при співставленні відповідних таблиць (див. таблиці 4 та 5):

Таблиця 4

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сень законная»: послідовність поспівок

Поспівки	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>в</i>	<i>в</i>	<i>г</i>	<i>б</i>	<i>д</i>	<i>е</i>	<i>а</i>	<i>жс</i>	<i>з</i>	<i>і</i>
Мело -рядки	1	2	3		4	5	6	7	8	9	10	11

Таблиця 5

Послідовність мелорядків за ознакою тематичних функцій поспівок

Мело-рядки	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>a¹</i> + <i>a¹₁</i>	<i>в</i>	<i>б₁</i>	<i>a²</i>	<i>б¹</i>	<i>a₁</i>	<i>a³</i>	<i>д</i>	<i>a⁴</i>
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Закономірності упорядкування композиції на основі тематичного значення матеріалів поспівок висвітлюються у наступній таблиці (див. таблицю 6):

Таблиця 6

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сень законная»: композиція піснеспіву

	1	2	3		4	5
I частина	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>a¹</i> + <i>a¹₁</i>		<i>в</i>	<i>б₁</i>
II частина	<i>a²</i>	<i>б¹</i>	<i>a₁</i>	<i>a³</i>	<i>д</i>	<i>a⁴</i>
	6	7	8	9	10	11

Отже, у догматику другого гласу додатковий поспівковий матеріал виконує не технічну функцію забезпечення підтекстовки поспівкових мелодичних формул. Він набуває тематичного значення, а саме: шляхом утворення варіантів мелорядків він компенсує майже відсутність повторюваності на рівні поспівок і стає ознакою двох провідних тематичних комплексів, забезпечує розвиток як такий та оформлення розвиваючої частини, бере участь у підтримці мелодичного руху й інтонаційного процесу.

Вплив тематичних процесів на формотворення в догматику третього гласа має власні особливості, незважаючи на те, що, як і у догматику другого гласу, в ньому значну роль грають додаткові елементи. Поспівковий склад цього догматику відображений у наступній таблиці (див. таблицю 7):

Таблиця 7

Третій глас. Богородичен Догмат «Како не дивимся»: поспівковий склад

Текст	Поспівки	Темат. ел.
<i>1. Како</i>	Фіта двоschельна (41)	<i>a</i>
<i>2. не дивимся</i>	не словникова	<i>n</i>
<i>3. Богомужному Рождеству Твоєму, Пречестная,</i>	Перевивка (11)	<i>б</i>
<i>4. іскушення бо мужескаго</i>	Возмер (33)	<i>в</i>
<i>5. не пріємши</i>	Возмер (33)	
<i>6. Всенепорочная</i>	Кулизма середня (9)	<i>z</i>
<i>7. родила єси</i>	Возмер (33)	<i>в</i>
<i>8. без отца Сина плотию</i>	Возмер (33) + Огибка (10)	<i>в + d</i>
<i>9. прежде вік</i>	Дербиця велика (3)	<i>e</i>
<i>10. от Отца рожденнаго без матере</i>	Перевивка (11)	<i>б</i>
<i>11. никако же</i>	Фіта двоschельна (41)	<i>a</i>
<i>12. претерпівшаго</i>	Возмер (33)	<i>в</i>
<i>13. ізміненія</i>	Возмер (33)	<i>в</i>
<i>14. іли смішенія</i>	(читок)	(читок)
<i>15. іли розділінія</i>	Кулизма середня (9)	<i>z</i>
<i>16. но обою существу</i>	Таганець великий (24)	<i>жс</i>
<i>17. свойства ціла сохраньшего</i>	Перевивка (11)	<i>б</i>
<i>18. Тім же</i>	Фіта двоschельна (41)	<i>a</i>
<i>19. Мати, Діво, Владичице,</i>	Кулизма середня (9)	<i>z</i>
<i>20. Того моли спаситися душам</i>	Фіта двоschельна (41)	<i>a</i>
<i>21. православно,</i>	Пригласка мала (18)	<i>ж^l</i>
<i>22. Богородице, ісповідающих Тя</i>	Возмер (33) + Кулизма середня (9)	<i>в + z</i>

У двадцяти двох мелорядках задіяно дев'ять різних поспівок: *а, п, б, в, г, д, е, ж, ж'*, майже половина. Але три з них (*п, д, е*) звучать однократно, *ж* та *ж'* – дві різні поспівки родинної спорідненості, у віддаленні одна від одної. Це разом п'ять. Залишаються чотири різних поспівки на усю решту мелорядків. Причому, поспівка «*Возмер*» («*в*») звучить сім разів, та шість з них – у точному повторенні як три пари повторень поспіль. Тобто, цілком переважає повторюваність поспівок як тематичних елементів. У такій ситуації підсилюється значення контрасту, який утворюють поспівки однократного проведення. Велике навантаження лягає також на додаткові елементи як носії варіантності, тобто, як інструмент дії оновлення, яким, у певній мірі врівноважується дія повторюваності.

Додатковий матеріал у третьому Догматі є особливим: весь він походить з єдиного джерела – поспівки *Фіта двоєчельна*. Це три мотиви, з яких складається *Фіта двоєчельна*. Вони виокремлюються з фіти і входять до складу різних мелорядків, де передують основній їх частині – поспівці. Мотиви фіти мають основний вид, та стабільні варіанти: (див. нотні приклади 2 та 3)

Нотний приклад 2

Третій глас. Богородичен Догмат «*Како не дивимся*»: *Фіта двоєчельна*,
оригінал



Нотний приклад 3

Третій глас. Богородичен Догмат «*Како не дивимся*»: мотиви *Фіти*
двоєчельної, їх варіанти та невизначена поспівка «*п*»



Оригінал написаний у ключі «до» київською квадратною нотою у синодальному варіанті. У прикладі 3 ця ж сама фіта написана в ключі «соль» італійською круглою нотою, яка існує й досі. Над рядком із фітою маленькими літерами позначені її мотиви, які у вигляді мело-ритмічних варіантів використані у догматику як додатковий тематичний матеріал. На останньому нотоносці виписана поспівка, яка в поспівковій таблиці вказана як «не словникова», тобто, вона відсутня у зібранні поспівок протоієрея Металова. Виокремлені три мотиви позначені маленькими латинськими літерами, курсивом: *a*, *b*, *c* - у повній схемі мелорядків, а зірочками у 14-му мелорядку позначений «читок» - речитація (див. таблицю 8):

Таблиця 8

Третій глас. Богородичен Догмат «Како не дивимся»: мелорядки та їх тематичне наповнення

1	2	3	4	5 +	6	7	8	9	10	11
<i>a</i>	<i>n</i>	<i>б</i>	<i>в</i>	<i>в₁ +</i>	<i>г</i>	<i>в₁</i>	<i>в₁+д</i>	<i>е</i>	<i>б₁</i>	<i>а₁</i>
<i>abc</i>	<i>с₁+а₁</i>	<i>с+с₁+б</i>	<i>с+в</i>	<i>в +</i>	<i>б+г</i>				<i>с₁+б</i>	<i>с₁+а</i>

12	13 +	14 +	15	16	17	18	19	20	21	22
\mathbf{b}_1	\mathbf{b}_1	****	\mathbf{z}	$\mathbf{ж}$	$\mathbf{\bar{b}}_2$	\mathbf{a}	\mathbf{z}	\mathbf{a}_2	$\mathbf{ж}^l$	$\mathbf{b}_1 + \mathbf{z}$
	\mathbf{b}	+	$\mathbf{b+z}$		$\mathbf{c_2+\bar{b}}$	\mathbf{abc}	$\mathbf{b+z}$	$\mathbf{a_1^l+c_1+a}$		$\mathbf{b+b+z}$

З варіантів третього (близький варіант) та першого (більш вільний варіант) мотивів: $c_1 + a_1$ складається поспівка - «п» (разом й мелорядок), яка відсутня у поспівковому фонді гласу. Її мотиви сполучаються через спільну ноту, кінцеву у попередньому та першу у наступному мотивах, характеризується цільністю та виразністю, що сприяє її сприйняттю саме як поспівки. Мотив b є невід'ємним складником мелорядку із *Кулизною середньою* («г») й тому входять до складу 6, 15, 19 та 22 мело-рядків. Мотив c_1 проводиться двічі перед *Перевивкою* (у 3 та 10 мелорядках) та двічі перед фітою (у 11 та 20 мелорядках), а основний вид мотиву – c , звучить теж перед *Перевивкою* у 3-му мелорядку ($c + c_1 + \mathbf{\bar{b}}$) та один раз перед *Возмером* ($c + \mathbf{b}$). Дві останні ноти з мотиву c (c_2) входять у варіант 17-го мелорядку; скорочений варіант мотиву $a_1 - a_1^l$, разом з мотивом c_1 передують фіті у 20-му мелорядку. На основі співвідношень додаткових мотивів із основною поспівкою визначається індексація мелорядків та їх значення як експозиційних чи розвиваючих. За повною схемою виявляються також співвідношення поспівок, зокрема, їх групування. Поспівка \mathbf{a} проводиться двічі у основному виді на значному віддаленні: у 1 та 18 мелорядках, та двічі у варіанті теж на відстані – у 11 та 20, тобто, обидва проведення охоплюють арками ланцюжки інших поспівок. Дві арки утворюються також проведеннями поспівки $\mathbf{\bar{b}}$: $\mathbf{\bar{b}} - \mathbf{\bar{b}}_1 - \mathbf{\bar{b}}_2$, між 3 – 10 – 17 мелорядками. Ці арки розташовуються усередині арок з поспівкою \mathbf{a} : $\mathbf{a} - \mathbf{a}_1 - \mathbf{a}$ (1 – 10 – 18 мелорядки), внаслідок того, що проведення поспівки $\mathbf{\bar{b}}$ є завершальними у ланцюжку мелорядків, а проведення поспівки \mathbf{a} відкривають їх послідовність. За участі поспівки \mathbf{b} складаються три групи поспівок, схожі за структурою: починається група двократним проведенням поспівки \mathbf{b} . Внаслідок повторення, яке, за закономірностями дії, відокремлює проведення одне від одного, підкреслюється самостійне значення кожного. Це важливо, тому що у кадансуванні поспівки *Возмер* відсутня довга тривалість, яка зупиняє рух та є простою технічною ознакою

завершеності. тобто, кадансування належить до типу «серединного кадансу», коли цезура відбувається, але як проміжна, що не забезпечує вичерпаності руху. Тому перше проведення набуває завершеності саме завдяки повторному.

А у другому проведенні спрацьовує розімкненість кадансування, і воно сполучається безпосередньо із наступною поспівкою, яка завершується вже повним кадансом, – утворюється поспівкова пара. У першій та третій групах пара *Возмер+Кулизма середня*, у другій парі *Возмер+Огибка*. Контекст групування поспівок виконує функцію ознаки початку основної частини Догмату та визначення попередньої групи трьох самостійних мелорядків як Введення, що повністю відповідає змісту та структурі початку вербального тексту. Окремим проведенням поспівкової пари *Возмер+Кулизма середня* завершується Догмат у цілому. На засадах аналізу взаємодії поспівок та співвідношень варіантів мелорядків, виявляються закономірності упорядкування складної композиції Догмату третього гласу, що можна віддзеркалити у наступній схемі (див. таблицю 9):

Таблиця 9

Третій глас. Богородичен Догмат «Яко не дивимся»: композиція піснеспіву

Введення	«а» п <б>				
Експозиція		в	в ₁ + з	в ₁	в ₁ + д е <б ₁ >
Розвиток	«а ₁ »	в ₁	в ₁ **** + з	ж	<б ₂ >
Заключення	«а»	з	«а ₂ »	ж ₁	в ₁ + з

Композиція у цілому теж цілком відповідає двох-частинній структурі розділу «Викладення», центрального у диспозиції вербального тексту та межах та змісту заключної частини. «Пропозиція» (Введення, мелорядки 1-3): Як не дивуватися Бого-чоловічому Народженому Твоєму, Пречестная? «Викладення» (перша частина – експозиція, мелорядки 4-10): спокуси бо чоловічої не прийняла «Всеневи́нна» та народила без отця Сина во плоті, Який був народжений поперед усіх часів від Отця

без матері (сакральна таємниця). «Викладення» (друга частина – розвиток, мелорядки 11-17): у Ньому не відбулося будь-якої зміни, змішення або розділення; але обидва Його єства цілком зберегли у Ньому свої властивості (незбагненна дивина). «Заключення» (мелорядки 18-22): розгорнуте молитовне звернення, яке спирається на диво подій («Тім же...») й тому не є відокремленим від змісту викладення, а походить та логічно завершує його.

Догмат четвертого гласу теж великий, складається з двадцяти двох мелорядків, в яких задіяні десять різних тематичних елементів та ще дві різні фіти. Однократно проводяться лише три тематичних елементи: перший у точному словниковому вигляді, який вводить у догмат («*i*»), іншим завершується перша частина піснеспіву («*d*»), а останній замикає весь піснеспів у складі завершального мелорядку («*u*») (див. таблицю 10):

Таблиця 10

Четвертий глас: Богородичен Догмат «Іже Тебе ради»: поспівковий склад

Текст	Поспівки	Тематичні Елементи
<i>1. Іже Тебе ради</i>	Рютка (1)	<i>i</i> (<i>incipit</i>)
<i>2. Богоотець пророк Давид</i>	Кимза (8)+Недоводка (40)	<i>a+b</i>
<i>3. пісненно</i>	Фіта мрачна (11, фіти)	Ф
<i>4. о Тебі провозгласи:</i>	Кулизма середня (18)	<i>в</i>
<i>5. Величия Тебі сотворшему</i>	Кулизма з перезватом (7)	<i>a</i>
<i>6. предста Царица</i>	Воздержка (54)	<i>г</i>
<i>7. одесную Тебі</i>	Долинка недоводна (55) + Виплавка (I, 33)	<i>d</i> *
<i>8. Тя бо Матер, ходатайцу живота показа</i>	Кулизма з перехватом (7) + Кимза (8) + Недоводка (40)	<i>a+a+b</i>
<i>9. без отца із Тебе</i>	Підвертка (39, варіант)	<i>г</i>
<i>10. вочеловічитися благоволивий Бог</i>	Дрябі повні (34)	<i>e</i>

<i>11. да Свой накі обновит образ</i>	Цагоща (9) +Дербиця повна (24)	ж+з
<i>12. істлівший страстьми</i>	Підвертка (39, варіант)	г
<i>13. і заблудшес</i>	Дрябі повні (34) + Фіта мрачна (11, фіти)	е+Ф
<i>14. горохищное обрет овча</i>	Дрябі повні (34)	е
<i>15. на рамо воспрїм</i>	Цагоща (9) + Фіта світла (18, фіти)	ж+Ф^l
<i>16. ко отцу принесет</i>	Воздержка (54)	г
<i>17. і Своєму хотінію</i>	Кимза (8)+ Недоводка (40)	а+б
<i>18. с Небесними</i>	Підвертка (39, варіант)	г
<i>19. совокупит силами</i>	Кулизма середня (18)	в
<i>20. і спасет</i>	кадансовий зворот родини родини Воздержки (54)	г
<i>21. Богородице, мир</i>	Ясниця (42)	е+г
<i>22. Христос, іміяй велію і богатую милость.</i>	Кулизма з перехватом (7) + Кимза (8) → Пастела мала (10).	а+а→и

У розгортанні піснеспіву дії повторюваності та оновлення вирізняються врівноваженістю, навіть при повторенні тематичних елементів переважають варіантні співвідношення. Привертає до себе увагу майже точне повторення складного трьохелементного мелорядку, два перших елементи якого утворюють велику арку від восьмого до заключного двадцять другого, а третій елемент – *Недоводка (8)* замінюється кінцевою *Пастелою малою (22)*. (див. нотний приклад 4):

Нотний приклад 4

Четвертий глас: Богородичен Догмат «Іже Тебе ради», мелорядки 8 та 22:

варіантна повторність

БЕ. ТА БО МА-ТЕРЬ ХО-ДА-ТАЙ-ЦУ ЖИ-БО-ГА ПО-КА-ЗА,

ХРІ-СТОС, І-М'Я-Й БЕ-ЛІ-Ю І БО-ГА-ТУ-Ю МІ-ЛОСРЬ.

Видно, що більша частина цих двох мелорядків майже повністю співпадає, хоча й тут є дрібні відмінності. Ця більша частина складається в обох мелорядках з двох поспівок: *Кулизми з Перехватом* та *Кимзи*, які задіяні не повністю, а саме, відсутні їх заключні частини. *Кулизма* (на словах «Тя бо Матерь» та «Хрїстос, ім'яї») повторюється без змін, а в сегменті *Кимзи* (на словах: «ходатайцу живо»-(та)) та «велїю и богатую») відбуваються зміни: одна непомітна – це додана нота речитації, а далі, на нотах соль-фа-соль, відбувається модуляція поспівки, а саме, *Кимза* модулює у поспівку/змінюється поспівкою *Пастела мала*, «перетікає» у новий, інший заключний сегмент мелорядку. 8-мий мелорядок завершувався *Недоводкою*, а 22-й завершується *Пастелою*.

Також, як і у попередніх Догматах, важливе значення у структуруванні форми мають комплексні мелорядки, а, у даному разі, - характерні, провідні у гласі групи поспівок родинної спорідненості. Тут утворюються дві групи з родин поспівок: а) родина *Кулизми-Кимзи* (тематичний елемент «а»), знайома з Догмату першого гласу та присутня у фонді поспівок четвертого гласу; але тут, на відміну від першого Догмату, не головує *Кулизма скамійна*, а взаємодіють у рівновазі *Кимза* та «*Кулизма з перехватом*»; б) родина *Воздержки*, тематичний елемент «г», з якої у Догматі активно задіяні сама *Воздержка* та *Підвертка* (нотний приклад: обидві поспівки повністю, а також тематичні елементи з них *a*, *a'*, *г*, *г'*...). Утворюються й змішані комплекси: у мело-рядках до частин *a* та *a'* додається друга половина поспівки *Недоводка* як така, що належить родині *Воздержки*, але має самостіне тематичне значення у комплексному мело-рядку в варіантах: *a+б* та *a+a+б*. Поспівки групи «г» розташовуються у окремих мелорядках. Змішані комплекси утворюються, крім

розглянутих, від дуже виразної поспівки четвертого гласу *Дрябі повні*; наприклад, перша частина поспівки передує фіті мрачній (13). І, нарешті, ще одна поспівка, самостійна – *Цагоща*, входить до комплексів як перша у парах із *Дербицею повною* (11) та *Фітою світлою* (15). Співвідношення тематичних елементів та їх функції в упорядкуванні композиції віддзеркалено у наступній таблиці (див. таблицю 11):

Таблиця 11

Четвертий глас: Богородичен Догмат «Іже Тебе ради»: схема композиції піснеспіву

<i>i</i>	$[a + \bar{b}]$	Φ	\bar{b}	a^l	z	∂^*
1	2	3	4	5	6	7

$[a^l + a_1 + \bar{b}]$	z^l	e	$ж+з$	z^l_1	$e_1 + \Phi$		$ж + \Phi^l$	z
8	9	10	11	12	13	14	15	16

$[a_2 + \bar{b}]$	z^l_2	\bar{b}_1	z_1	$e_1 + z$	$[a^l + a \rightarrow u]$
17	18	19	20	21	22

Тематичний комплексний елемент $[a + \bar{b}]$ функціонує на архітектонічному рівні. Він є стабільним, охоплює арками послідовності мело-рядків із іншими тематичними елементами та визначає межі частин піснеспіву: експозиційної, серединної та заключної (6 мелорядків + 9 + 6, без врахування ввідного). У середній та заключній частинах панує тематичний елемент « z », він проводиться по три рази в кожній частині. Завдяки аркам між його проведеннями окреслюються межі підрозділів та складаються відносно симетричні структури. В середній частині спостерігається «гра» перехресних арок, які утворюються між повтореннями тематичних елементів, що сприяє прояву динамічного розвитку. Заключна ж частина ніби, нарешті, сягає повної симетрії і стабілізує енергію.

Тематичний елемент « ∂^* » складається з двох поспівок, які належать різним гласам: четвертому – поспівка *Долинка недоводна* (55) та першому *Виплавка* (33). Він звучить один раз, виконує функцію контрасту і не має самостійного тематичного значення під кутом зору засобів формотворення, тому його складники

не позначені окремо один від одного. Проте, цей мелорядок, завдяки своєму складу, є специфічним і містить, поряд із родиною *Кулизми-Возмеру*, цінну інформацію у аспекті музичних зв'язків між Догматами під кутом зору чинників циклізації. Причому, він більш цікавий саме тому, що комплекс *Кулизми скамейної* є просто спільним для двох гласів (хоча важливим є сам вибір цього комплексу). А поспівки тематичного елементу ∂^* належать кожна власному гласу, і їх поєднання у четвертому гласі сприймається як спеціальне, як конкретний спосіб сполучення Догматів у цикл засобами співу.

Поспівковий склад догматику П'ятого гласу узагальнений у наступній таблиці (див. таблицю 12):

Таблиця 12

П'ятий глас: Богородичен Догмат «В Чернїм мори»: поспівковий склад пїнеспїву

Текст	Поспівки	Тематичні елементи
<i>1. В чернїм мори</i>	Поїздка (6)	<i>a</i>
<i>2. неїскусобрачнїя Невїсти</i>	Осока повна (43)	<i>б</i>
<i>3. образ написася іногда</i>	Хориса (8)	<i>в</i>
<i>4. Тамо Моїсей</i>	Ометка мала (11)	<i>б</i>
<i>5. роздїлитель води</i>	Пригласка заводна (34)	<i>a</i>
<i>6. Здї же Гаврїїл</i>	Осока мала (37)	<i>б</i>
<i>7. служитель чудесе</i>	Пригласка заводна з Пауком (65)	<i>a</i>
<i>8. Тогда глубину</i>	Осока велика (41)	<i>б</i>
<i>9. шествова немокренно Израїль</i>	Хориса (8)	<i>в</i>
<i>10. Нинї же Христа роди</i>	Ометка середня (13)	<i>б</i>
<i>11. безсіменно Дїва</i>	Долинка велика з ударкой (58)	<i>г</i>
<i>12. Море</i>	Ромца менша (1)	<i>д</i>
<i>13. по прошествїї Израїлеві</i>	Пригласка заводна (34)	<i>a</i>
<i>14. пребисть непроходно</i>	Долинка велика (58)	<i>г</i>
<i>15. Непопрочная</i>	Осока повна (43)	<i>б</i>

<i>16. по рождестві Ємануїлеві</i>	Рожек повний (27)	б
<i>17. пребисть нетлінна</i>	Долинка велика (58)	г
<i>18. Сий і прежде Сий</i>	Фіта п'ятогласна (67)	Ф
<i>19. Явлейся яко чоловік</i>	Рожек повний (27)	б
<i>20. Боже, помилуй нас</i>	Вознос кінцевий (7)	е

Особливістю тематичного матеріалу у цьому Догматі є мала кількість тематичних елементів, а саме: у двадцяти мелорядках задіяно усього шість різних тематичних елементів та фіта, причому, два з них – *д* та *е*, а також фіта звучать однократно. Адже, чотири решта застосовуються у сімнадцяти мело-рядках, тобто, спостерігається високий ступінь повторюваності тематичних елементів: *а* звучить чотири рази, *б* – вісім, *в* – двічі, та *г* – три рази, причому поспівка тематичного елементу *г* *Долинка велика з ударкою* проводиться тричі без змін, а елементу *в* *Хориса* двічі з майже непомітними відмінностями. Проте, кількість поспівок більша за кількість тематичних елементів: їх дев'ять. Ще є різновиди поспівок: *Осока мала, велика* та *повна*; *Пригласка заводна* та *Пригласка заводна з Пауком*. Крім того, тематичний елемент *б* представлений не лише різновидами поспівок, а й різними поспівками родинної спорідненості, - це *Осока, Ометка* (мала та середня) та *Рожек повний*. До елементу *а* також належать різні поспівки родинної спорідненості: *Поїздка, та Пригласка заводна* (основна та з *Пауком*). Завдяки застосуванню різновидів поспівок й різних поспівок у родинній спорідненості та ситуативних текстових варіантів поспівок, повторність набуває різноманітності, а співвідношення повторюваності та оновлення урівноважується.

Значна роль повторень обумовлена особливостями вербального тексту, а саме: сенс основної тези, яка надана у «Пропозиції», розкривається поступово через низку співставлень образів та подій Нового та Старого заповіту засобами біблійного паралелізму у розгорнутому «Викладенні» (з 4-го по 17-й мелорядки, у дві хвили). Навіть початкова теза та підсумкове завершення теж включені у єдиний змістовий ланцюг, якому контрастує лише заключне молитовне звернення. У цьому ланцюгу, завдяки систематичним аротним співвідношенням повторень тематичних елементів, утворюються дві симетричні конструкції: перша з 2-го по 10-й мелорядки, з вісью

симетрії на шостому та друга з 11-го по 17-й з віссю симетрії на 14-му мелорядку. Отже, утворюється наскрізна композиція, яка складається з рівномірних та рівноважних структурно оформлених «блоків». У «Пропозиції» як початковій структурі образне співвідношення у вербальному тексті ще не має характеру співставлення, для відчуття якого необхідним є відокремлення діючих компонентів, зокрема структурно вираженого. Створюється ніби єдиний метафоричний образ із прихованим змістом: «В чермнем мори (*a*) неіскусобрачния Невести (*b*) образ написася іногда (*в*)». Паралелізм, насправді, є: Образ Невести колись у давнину був написаний у Чермному морі. Проте, образ моря не розкритий, тому паралелізм залишається прихованим, не придатним для пояснення, і сприймається як символ сакральної таємниці, яка може бути у певній мірі усвідомленою. Подальше пояснення апелює до обізнаності людини у Святому Письмі, зокрема, до уявлень про стародавні дивовижні події, які відбулися у цьому морі. Саме вони, а не море як таке, були прообразом Нареченої Діви. Далі паралелізм вже чітко оформлюється - встановлюється послідовність пар образів, через співставлення яких виявляється зміст догмату. Перша пара: Як у давнину Мойсей + ударом жезла розділив води моря (4. $\bar{b}^1 + 5. a^1$), так архангел Гавриїл + послужив диву Благовіщення (6. $\bar{b}_1 + 7. a^1_1$). Друга пара: Тоді глибину + по суху пройшов Ізраїль (8. $\bar{b}_2 + 9. в_1$), тепер Христа народила + без сім'я Діва (10. $\bar{b}^1 + 11. з$). Третя пара: Море + після переходу Ізраїлева + стало непрохідне (12. $\bar{d} + 13. a^1 + 14. з$), Невинна + після народження Ємануїла + стала нетлінна (15. $\bar{b}_3 + 16. \bar{b}^2 + 17. з$). Остання пара; Суций і спершу (поперед усього) Суций + з'явився як Людина (18. $\Phi + 19. \bar{b}^2$). Заключення: Боже, помилуй нас (20, *e*).

З ланцюжку пар складається композиція (див. таблицю 13):

Таблиця 13

П'ятий глас: Богородичен Догмат «В Чермнім мори»: композиція піснеспіву

Пропозиція	Викладення	Заклучення
1 + 2 + 3	[4 + 5] [6 + 7] [8 + 9] [10 + 11]	[12 + 13 + 14] [15 + 16 + 17] [18 + 19]
<i>a + b + в</i>	{ $\bar{b}^1 + a^1$ $\bar{b}^1 + a^1_1$ }	{ $\bar{b}_2 + в_1$ $\bar{b}^1 + з$ { $\bar{d} + a^1 + з$ $\bar{b}_3 + \bar{b}^2 + з$ }
		{ $\Phi + \bar{b}^2$ } <i>e</i>

У цьому Догматі потрібно відмітити також прояви семантичного значення тематичних співвідношень. Так, привертає до себе увагу відсутність варіантів у тематичного елементу «г». Порівняння сегментів вербального тексту, які сполучаються із цим тематичним елементом, виявляє змістові зв'язки: (народила) *без сім'я Діва* (11) - (після проходу Ізраїлева) *море стало непрохідне* (14) – (після народження Ємануїла) *Діва стала нетлінна*. У такий спосіб виділяється одне з догматичних положень, які доносяться у даному Догматі. Співвідношенням вербальних сегментів, якими підтекстовано двократно проведення елементу «в» (вдруге – у незначному варіанті) розкривається одне зі значень символічного образу моря: *образ написася іногда/образ, що у давнину написаний* (3) – *шествова немокренно Ізраїль/по суху пройшов Ізраїль* (9). Тобто, у образі Чермного моря написаний не лише образ Нареченої, а й образ дивного проходу народу ізраїльського сухим дном моря між стінами води, який є прообразом проходу Бога з Неба на землю через Діву Марію. Фітним розспівом висвітлюється ключове слово «Сий» - Суший, у підсумковій парі, в який викладається догматичне положення про явлення Бога на землі у образі людини.

Шостий Догмат є одним з тих, що мають найбільшу кількість мелорядків, яких двадцять два. З них, на разі, одинадцять, тобто, половина, - різні (див. таблицю 14):

Таблиця 14

Шостий глас. Богородичен Догмат «Кто Тебе не ублажит»: поспівковий склад піснеспіву

Текст	Поспівки	Тематичні елементи
<i>1. Кто Тебе не ублажит</i>	Рютка (1)	<i>а</i>
<i>2. Пресвятая Діво</i>	Мережа середня з Пауком великим (71)	<i>б</i>
<i>3. Кто ли не воспоет</i>	Подхват (43)	<i>в</i>
<i>4. Твоего Пречистаго Рождества</i>	Храбриця повна (9)+Мережа двосчельна менша з Підтримкою (16б)	<i>г + б</i>
<i>5. Безлітно бо</i>	Без назви [85]	<i>д</i>

6. От Отца	Рютка (1)	<i>a</i>
7. возсіявий	Подхват (43)	<i>в</i>
8. Син Єдинородний	Мережа двоєчельна (16а)	<i>б</i>
9. Тойже от Тебе	Без назви [85]	<i>д</i>
10. Чистия	Рютка	<i>a</i>
11. пройде	Подхват (43)	<i>в</i>
12. неізреченно воплощя	Мережа двоєчельна (16б)	<i>з</i>
13. єстеством Бог Сий	Удоль (40)	<i>б</i>
14. і єстеством	Без назви [85]	<i>д</i>
15. человек нас ради	Удоль (40)	<i>е</i>
16. Не во двою Лицу	Без назви [85]	<i>д</i>
17. розділяємий	Рютка (1)	<i>a</i>
18. Но во двою Єстеству	Мережа середня із Підтримкою (17)	<i>б</i>
19. не слітно познаваємий	Храбриця (9+41)	<i>з</i>
20. Того моли	Накидка менша (29)	<i>ж</i>
21. Чистая Всеблаженная	Підйом малий (31)+ Переволока середня (54)	<i>з+читок+і</i>
22. Помилуватися душам Нашим.	Кулизма середня (4)	<i>к</i>

П'ять різних поспівок поспіль, тобто дія оновлення, панує на початку, що є зрозумілим, тому що набір тематичних елементів є необхідним для визначення тематичної основи піснеспіву. Але таким же активним оновленням - чотири нових різних поспівки, - вирізняється й заключна частина форми. У серединній частині композиції послідовність поспівок, що експоновані на початку, утворює сталу групу й повторюється, як це відбувається і в інших Догматах, із варіантами тематичного елементу та складу самої послідовності; ці варіанти незначні й не заважають сприймати дану групу поспівок як визначений комплекс. А повторні проведення комплексу спричиняють утворення строфічної композиції (див. таблицю 15):

Таблиця 15

Шостий глас. Богородичен Догмат «Кто Тебе не ублажит»: композиція піснеспіву

I строфа:	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>в</i>	<i>г+б¹</i>		<i>д</i>			
II строфа:	<i>a¹</i>		<i>в</i>	<i>б¹</i>		<i>д₁</i>			
III строфа:	<i>a¹</i>		<i>в₁</i>	<i>б¹</i>	<i>[e]</i>	<i>д₁</i>	<i>[e]</i>	<i>д₁</i>	
IV строфа:	<i>a₁</i>	<i>б₁</i>		<i>г¹</i>		<i>ж</i>	<i>з+**</i>	<i>**+i</i>	<i>к</i>

Лише одна нова поспівка – «*e*», з’являється у серединній частині піснеспіву, але і грає дуже важливу роль. Вона проводиться двічі у точному повторенні і оточує поспівку «*д*», внаслідок чого утворюється локальна мініатюрна три-частинна структура «*e – д – e*», у вербальному тексті якої висвітлений ключовий сенс догмату «*естеством Бог Сий – i естеством - человек нас ради*» (13-15-й мело-рядки). Всі нові поспівки заключної частини звучать однократно.

Особливістю музичної композиції цього Догмату є те, що межі музичних строф не збігаються з межами структурних відділів вербального тексту. У вербальному тексті все чітко структуроване: перша частина «Пропозиція» лаконічна, складається з двох речень, які відповідають першим чотирьом музичним мело-рядкам (Хто ж не прославить Тебе, Пресвята Діво? Та хто ж не піднесе у піснях Народженого Тобою?). Друга частина «Викладення» має два підрозділи. В першому з них йдеться про подію сакральної історії – незбагненне народження, проходження через Чисту земну Діву, земне втілення Сина Бога. Другий же присвячений донесенню суттєвого змісту догматичного положення про два ества Народженого – Божественне та людське, - в яких Він пізнається «не слітно», в кожному окремо. «Заключення» містить загальну «формулу» молитовного звернення, яке, як і зазвичай, не має безпосереднього сполучення із змістом даного тексту. Напевно, саме тому воно складається лише з нових поспівок, які, під кутом зору тематичного значення, виконують функцію тематичного контрасту й тим сприяють відокремленню заключної частини.

Кількість різних поспівок початкової групи є більшою за кількість мело-рядків, необхідних для текстової «Пропозиції», а в частині «Викладення», в обох її

підрозділах, навпаки, їх не вистачає, внаслідок чого межі строф зміщуються відносно меж вербальних структур. Тому певні поспівки як сталий тематичний матеріал приймають на себе навантаження додаткових засобів структурування, спрямованих до коректування співвідношень вербальних та музичних структур. Так, початкова частина («Пропозиція») завершується проведенням складного мелорядку $g + \bar{b}$, де провідним є тематичний елемент « g ». Він звучить усього двічі: перший раз - представлений лише як частина мелорядку, і тільки вдруге звучить у повному обсязі (19). І другим його проведенням завершується «Викладення». Обидва рази він відокремлює одну від одної частини форми (Пропозицію та Викладення), – згідно з упорядкуванням вербального тексту, адже, *діє на архітектонічному рівні*. Усередині частин упорядкування взаємодії мелорядків, а також співвідношень вербальних та музичних структур забезпечується поспівками тематичних елементів « a » та « \bar{d} »: a починає строфи, а \bar{d} завершує їх, але \bar{d} починає вербальне речення чи фразу на заключній межі строфи, в той час, як a продовжує їх, внаслідок чого зберігається структурна цілісність вербального тексту, і в той же час утворюється ланцюгове сполучення музичних строф. Така взаємодія тематичних елементів \bar{d} та a є сталою протягом усього Догмату, хоча поспівкова пара не утворюється через чітку початкову функцію тематичного елемента « a », а саме, він є ознакою початку повторення послідовності поспівок і, відповідно - визначення обсягів музичних строф. Провідне значення \bar{d} й a у внутрішньому влаштуванні частин форми підтверджується й тим, що фрази вербального тексту, які складаються у взаємодії \bar{d} й a , сполучаються у відносно логічний єдиний (розосереджений) текст: (a «Хто Тебе не ублажить» (1); $\bar{d}-a^1$ «Безлетно бо/ от Отца» (5-6); \bar{d}_1-a^1 «Тойже от Тебе,/ Чистая (пройде)» (9-10); \bar{d}_1-a_1 «не во двою лицу/ Разделяемый», (16-17)). Отже, комплексна дія \bar{d} та a є чинником формотворення *на синтаксичному рівні* та забезпечення синхронізації початків вербальних та музичних структур.

Більш лаконічний, середній за обсягом Догмат сьомого гласу складається з шістнадцяти мелорядків (див. таблицю 16):

Таблиця 16

Сьомий глас. Богородичен Догмат «Мати убо позналася єси»: поспівковий склад піснеспіву

Текст	Поспівки	Тематичні елементи
<i>Мати убо позналася єси</i>	Руза (1)	<i>а</i>
<i>паче єстества Богородице</i>	Рожек світлий (32)+ Мережа нижня (10)	<i>б+в</i>
<i>Пребила же єси Діва</i>	Рознос (8)	<i>г</i>
<i>паче слова і разума</i>	Без назви [27]	<i>п</i>
<i>І чудесе Роджества Твого</i>	Апостроф (15)	<i>д</i>
<i>сказати язик не может.</i>	Перекладка (9)+ Кулизма середня (7)	<i>е+ж</i>
<i>Преславу бо сушу</i>	Рознос (8)	<i>г</i>
<i>Зачатию, Чистая</i>	Перекладка (9)	<i>е</i>
<i>непостижен єсть</i>	Руза (1)	<i>а</i>
<i>образ рожденія.</i>	Кулизма середня (7)	<i>ж</i>
<i>Ідіже бо хоцет Бог</i>	Рознос (8)	<i>г</i>
<i>побіждаєтся єстества чин.</i>	Рожек світлий (32)+ Мережа нижня (10)	<i>б+в</i>
<i>Тім же Тя всі</i>	Руза (1)	<i>а</i>
<i>Матер Божію відущє</i>	Перекладка (9)	<i>е</i>
<i>Молимтися приліжно</i>	Заводка (21)	<i>з</i>
<i>Моли спастися душам нашим</i>	Перекладка (9)+ Кулизма середня (7)	<i>е+ж</i>

З урахуванням поспівкових варіантів мелорядків утворюється послідовність поспівок (див. таблицю 17):

Таблиця 17

Сьомий глас. Богородичен Догмат «Мати убо позналася єси»: загальна послідовність поспівок

<i>а</i>	<i>б+в</i>	<i>г</i>	<i>п</i>	<i>д</i>	<i>е+ж</i>	<i>г₁</i>	<i>е</i>	<i>а₁</i>	<i>ж</i>	<i>г₂</i>	<i>б₁+в</i>	<i>а₂</i>	<i>е</i>	<i>з</i>	<i>е+ж</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

В ній представлено дев'ять різних поспівок. З них три звучать однократно: *n* (без назви, 27), *д* (Апостроф, 15) та *з* (Заводка, 21), у четвертому, п'ятому та п'ятнадцятому мелорядках як безумовне оновлення. Три проводяться у незмінному вигляді – як безумовне повторення: *в* (Мережа нижня, 10), *е* (Перекладка, 9), яка двічі звучить у складному мелорядку, у поспівковій парі із *Кулизмою середньою* без власного кадансу (як перша у парі) та двічі самотійно із власним кадансом, а також *ж* (*Кулизма середня*, 7), яка, крім парного проведення із *Перекладкою*, як і *Перекладка*, теж звучить самотійно, один раз. І три поспівки мають варіантне повторення: *Руза* (1, *a*, *a₁*, *a₂*), *Рожек світлий* (32, *б+в*, *б₁+в*) та *Рознос* (8, *г*, *г₁*, *г₂*). Отже, у цілому, дії повторюваності та оновлення у цьому Догматі дуже органічно врівноважені.

Врівноваженість процесів відзеркалюється у структурній симетрії послідовності мелорядків. Вона виявляється у основній частині Догмату, до молитовної заключної частини, яка займає з тринадцятого по останній мелорядки, причому тринадцятий є спільною межею між основною та заключною частинами. «*Тим же* Тя усі» - це є узагальненням усього того, що було викладено у основній частині тексту, як засади для наступного висновку у чотирнадцятому мелорядку: «Матір Божу розуміємо». І саме до Неї – як Божої Матері - спрямовано молитовне звернення у завершенні Догмату. А з першого по тринадцятий рядки утворюється симетрична конструкція, вона легше усвідомлюється при русі від крайніх елементів до середини, де знаходиться вісь симетрії *г₁*, яка є центральною «крапкою», спільною для двох арок: *г* – *г₁* (3 – 7) та *г₁* – *г₂* (7 – 11). Найбільша арка – між *a* та *a₂* (1 – 13). Менша за неї – між *б+в* (2) та *б₁+в* (12), ще менша - між *г* (3) та *г₂* (11). Це пряма симетрія із варіантними співвідношеннями задіяних тематичних елементів. А усередині трьох арок міститься контекстуальна симетрія: по три поспівки з обох боків вісі симетрії – *г₁* - яка сприймається як така під впливом прямої симетрії. Між членами пар симетрії утворюються нові, перехресні сполучення рядків тексту, які, у цілому, не виходять за межі основного змісту, але висвітлюють додаткові «деталі», наприклад: пара з симетричних відносно центрального *г₁* різних мелорядків: *n* та *ж* (4 – 10): «Паче слова і разума» (надприродно, таке, що невимовно та незбагнено) –

«образ рожденія» (образ Народженого та образ народжування). Або: $\partial + a_1 (5 + 9)$: «І чудесе Рождества Твого» - «Непостіжен єсть» (Дивовижний є Народжений Тобою – Незбагнений). Особливістю змісту тексту Догмату є його неподільна цільність: Практично, не відокремлюється Пропозиція, та складається наскрізна основна частина, яка не ділиться на підрозділи. Заклучна частина більш сполучена із основною, завдяки тому, що основна завершена лаконічним висновком, на який молитовне звернення ніби спирається і походить від нього. Симетрична конструкція з прямою та опосередкованою симетрією, якою охоплюється вся основна частина виявляється найбільш придатним засобом для оформлення однорідного цільного тексту Догмату.

У Восьмому Догматі закономірність симетрії форми сягає виразної довершеності. Засади для її утворення криються у певних способах відбору й застосування поспівок з фонду гласа та порядку їх сполучень. Відбір та тематичний зміст поспівок віддзеркалений у наступній таблиці (див. таблицю 18):

Таблиця 18

Глас восьмий. Богородичен Догмат «Цар Небесний»: послідовність поспівок

Текст	Поспівки	Тематичні елементи
<i>1. Цар Небесний</i>	Перехват з отметом (2)	<i>а</i>
<i>2. За чоловіколюбіє</i>	Мережа середня (9)	<i>б</i>
<i>3. на землі явися</i>	Поворотка (14)	<i>в</i>
<i>4. і с чоловіки поживе</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>5. от Діви бо Чистия</i>	Унилка (40)	<i>д</i>
<i>6. плоть пріємий</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>7. і із Нея прошедий</i>	Поворотка (14)	<i>в</i>
<i>8. с воспріятієм</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>9. Єдин єсть Син</i>	Фіта	<i>Ф</i>
<i>10. Сугуб єстєством</i>	Поворотка (14)	<i>в</i>
<i>11. но не іпостасію</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>12. Тім же</i>	Фіта (інша)	<i>Ф</i>
<i>13. совершенна Того Бога</i>	Поворотка (14)	<i>в</i>
<i>14. і совершенна чоловіка</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>

<i>15. воістинну</i>	Унилка (40)	<i>д</i>
<i>16. проповідуюче</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>17. ісповідуєм</i>	Поворотка (14)	<i>в</i>
<i>18. Христа Бога нашого</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>19. Его же моли</i>	Муга (6)	<i>е</i>
<i>20. Мати</i>	Унилка (40)	<i>д</i>
<i>21. Безневістная</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>
<i>22. Помилуватися душам</i>	Кулизма середня (12)	<i>г</i>

У даній послідовності через співвідношення мелорядків за ознакою повторюваності утворюється симетрична структура композиції (див. таблицю 19):

Таблиця 19

Глас восьмий. Богородичен Догмат «Цар Небесний»: симетрія композиції

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3+4</i>	<i>5+6</i>	<i>7+8</i>	<i>9</i>	<i>10+11</i>	<i>12</i>	<i>13+14</i>	<i>15+16</i>	<i>17+18</i>	<i>19</i>	<i>20+21</i>	<i>22</i>
<i>а</i>	<i>б</i>	<i>в+г</i>	<i>д+г</i>	<i>в+г</i>	<i>Ф</i>	<i>в+г</i>	<i>Ф</i>	<i>в+г</i>	<i>д+г</i>	<i>в+г</i>	<i>е</i>	<i>д+г</i>	<i>г</i>

У центрі конструкції, в оточенні фітними розспівами (*Ф*) знаходиться поспівкова пара 10+11: *Поворотка+Кулизма середня* («*в+г*») з текстом «сугуб естеством+но не іпостасію». Від центру в обидва боки розходяться пари поспівок: *в+г*, *д+г*, *в+г*. Початок та закінчення вже виходять за межі симетрії. Цілком панує поспівка «*г*» - *Кулизма середня*, яка проводиться дев'ять разів і утворює дві пари поспівок *Поворотка+Кулизма* («*в+г*») та *Унилка+Кулизма* («*д+г*»). У послідовному проведенні пари «*в+г*» (п'ять разів) складається цільний текст зі стислим викладенням суттєвого змісту Догматику: (3+4): «на землі явися і с чоловіки поживе», (7+8) «і із Нея прошедий з воспріятієм», (10+11) «сугуб естеством, но не іпостасію»; (13+14) «совершенна Того Бога і совершенна Человіка», (17+18) «ісповідуєм Христа Бога нашого». Пара «*д+г*», яка проводиться три рази, не утворює цільного тексту, але складає логічні фрази: (5+6) «от Діви бо Чистия плоть приємий»; (15+16) «воістинну проповідуєм»; (19+20) «Мати Безневістная». Однократно проведені поспівки «*а*» та «*б*» є ввідними та разом з першими двома членами симетричної центральної частини утворюють експозицію, а саме; спочатку

показ поспівок, а потім двох поспівкових пар, які є провідними у розвиваючому розділі піснеспіву. Повторення першої з поспівкових пар є ознакою початку розвитку. Далі засобами регулярного чергування поспівкової пари «*e*+*z*» з іншими елементами (з «*Φ*» та другою парою) ця пара набуває значення головної, наскрізної, а форма стає симетричною. Нова поспівка «*e*», за контрастом до попереднього панування повторюваності, відокремлює заключну частину, відповідно до вербального тексту, у якому міститься молитовне звернення до Богородиці.

Отже, музичним матеріалом для «прядіння» мелодичної тканини монодичних догматиків є поспівка, формульна природа якої забезпечує універсальні спроможності її функціонування, зокрема як тематичного явища. Поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми засобами певного групування поспівок, встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо. Базовими для проявлення тематичного значення поспівок та їх функціональної ролі є загальні закономірності дії взаємообумовленої пари відносин – повторювання та оновлення матеріалу. Гнучкість поспівкового матеріалу - як цільних поспівок, так і їх сегментів, забезпечується принципово контекстуальною природою засад функціонування поспівок у процесах формотворення, тобто, у структуруванні інтонаційного струму та улаштування частин форми і форми у цілому. Саме тому незважаючи на те, що зустрічаються спільні елементи у оформленні композиції, у визначенні тематичної функції поспівок, мелорядків, поспівкових пар, додаткового поспівкового матеріалу, в засобах та способах встановлення сполучень, – повний комплекс цілого у кожному догматику індивідуальний.

РОЗДІЛ 2.

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ РОБОТИ НАД ДОГМАТАМИ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ.

2.1. Співвідношення першоджерельного та авторського текстів в «Богородичних Догматах».

Першим важливим запитанням є: як саме представлені піснеспіви богослужбової монодії у творі О. Кошиця. Відомо, що у кожному Догматі піснеспів проводиться повністю, (бо сам композитор вважав, що він лише аранжує ці одноголосні піснеспіви за необхідності їх пристосування до умов хорового багатоголосся). Проте, насправді, питання їх збереженості є до сьогодні не висвітленим у наукових дослідженнях і має попередні різні судження аж до протилежних, зокрема і в книзі М. Антоновича на різних її сторінках. І питання це є доволі складним. Воно є цікавим для музикознавчого, чисто теоретичного дослідження у (сфері) досліджень творчості видатного композитора. Але цікавим є й запитання, у чому полягає значення уявлень хормейстера та співаків-хористів про першоджерельний піснеспів – про саму його наявність та про ступінь його збереженості – для успішної, виразної, вражаючої виконавської інтерпретації твору О. Кошиця? Імовірно, може не мати жодного значення. У даному творчому проекті це питання з'ясовувалося.

Цілком логічним є припущення, що повне збереження монодичних догматиків є не можливим. Воно ґрунтується на тому, що всі елементи музичної мови та мовлення, які функціонують в їх оформленні, керуються закономірностями, що склалися в умовах саме, монодії, тобто: взаємодія вербальних та мелодичних структур, властивості мелодичного руху (загальний обсяг простору, співвідношення висхідного та низхідного напрямів, поступеності та стрибків, природа стрибків, тощо) та структурних елементів мелодики (обсяг, мело-ритмічний зміст та взаємодія мотивів, як структурних одиниць форми мелодії); упорядкування звуковисотних співвідношень (тяжінь, стійких та нестійких елементів); особливості метроритму (метричної пульсації та утворення ритмічних малюнків). І це все функціонує в

умовах формульної природи матеріалу піснеспівів, які розглядалися в першому розділі даної роботи. Адже, явище, що має власну, сувору системну організацію, потрапляє в цілком інші системні умови багатоголосного («багатоповерхового») музичного простору із власним звуковисотним улаштуванням, пристосованим саме для багатоголосся. Можна впевнено стверджувати, що О. Кошиць цілеспрямовано намагався узгодити «інтереси» обох систем, але «під орудою» першоджерела (із першоджерелом у пріоритеті), а також, по можливості, максимально зберегти оригінальні піснеспіви, які зворушили його своєю досконалістю й могутньою, нездоланною внутрішньою гармонією. Для цього він шукав точки дотику як засадничі в кожній ситуації, і цілком можливим є прослідкувати логіку кожного прийнятого ним рішення. Якщо це, як очевидно, було важливим для автора твору, то, напевно, виконавцям потрібно мати про це уявлення. Саме у виконавському значенні питання збереженості оригінальних піснеспівів представлено у наступних підрозділах. А у даному підрозділі узагальнено викладені основні спостереження теоретичного плану. Докладний розгляд теорії питання потребує окремого спеціального дослідження.

Точки дотику спостерігаються, насамперед, у часовому вимірі, у якому піснеспіви першоджерела є стрижнем кожного з Догматів. Провідною є закономірність повного проведення усієї послідовності мелорядків оригінального піснеспіву у кожному Догматі. З усієї маси з 157-ми мелорядків є усього чотири випадки руйнувань у мелорядку: два, із скороченням його часового обсягу, у Догматі четвертого та два у Догматі восьмого гласів. Усі вони пов'язані з не звичайними мелорядками, які замість послідовок містять у собі складні фіти. Фіти – це розлогі внутрішньо складові розспіви, зосереджені на одному-єдиному складі, які переводять увагу зі слів на власне спів, що представляє фіту як образ найвищого молитовного стану душі, коли молитва вже не потребує слів, стає безсловесним співом до Богу. Якщо у слові кілька складів, то вони проспівуються у ввідній частині до головного розспіву, до, власне, фіти.

Отже, ланцюжок мелорядків із послівками бере участь у формотворенні Догматів, але закономірності їх групування в умовах багатоголосся змінюються.

Основними важелями формотворення стають засоби структурування на синтаксичному та архітектонічному рівнях композиції, які історично склалися у процесі розвитку та усталення мажоро-мінорної системи гармонії та набули універсального значення. Для Олександра Кошиця це була звична та дуже зручна, саме за універсальністю можливостей структурування музичного тексту та підтримки музичного руху, система улаштування багатоголосся. Головними елементами техніки композиції, якими скористувався композитор, стали функціональна логіка тональних планів та засоби гармонічних зворотів та послідовностей, а також співвідношення кадансових формул в утворенні періодичних структур. Періодичні структури у «Богородичних Догматах» вирізняються вільними формами, далекими від «квадратності». Оперування вільними формами періодів обумовлюється впливом метроритмічної природи піснеспівів першоджерела, особливості якої намагався виразити О. Кошиць. Головною властивістю оригінальних піснеспівів є так званий «несиметричний ритм», який виражається в закономірності уникнення повторень поспіль однієї певної метроритмічної структури мотиву як сегменту поспівки на кшталт 4+4+4 (на рівні групування тривалостей звуків в обсязі мотиву). У поспівці це буде, наприклад: 4+3+2, тобто, це *закономірність уникнення регулярності*. Як відомо, регулярність є провідною властивістю метроритму гармонічних структур і виражена в їх тактометричній системі. Порівняння метроритмічних мотивних структур у поспівках першоджерела та в їх проведенні в Догматах Кошиця виявило цілковите панування неспівпадіння структур та, час від часу, тяжіння Кошиця до звичної та зручної регулярності. Проте, його приваблювала гнучка та виразна гра метроритму у першоджерелі, і він намагався дотримуватися принципу уникнення регулярності, що, у цілому, йому вдалося. Цим пояснюється своєрідність тактового запису, який застосований композитором і головними у якому є пунктирні тактові риси. Саме вони є орієнтиром у співацькому прочитанні «мотивного фразування». У першоджерелі є також специфічні ритмічні малюнки, які не можна змінювати, проте не всі вдалося Кошицю «перекласти» сучасним нотним записом.

Якщо у метроритмі композитор знайшов аналоги для вираження основних особливостей системи ритму першоджерела, то звуковисотна система гармонії є повністю не сумісною з звуковисотністю монодичних піснеспівів, яка повністю відповідає їх звуковому простору і не може існувати у просторі багатоголосному. Частково вона проявляється через участь у створенні, умовно кажучи, «колориту» гармонії через долучення сфери так званих натурально-ладових зворотів, а також в умовах поліфонічної фактури, коли панують мелодичні лінії та логіка їх розгортання.

Загалом переважає точне проведення мелорядків. Проте, вистачає й відмінностей від оригіналу. У богослужбовому співі утворення варіантів поспівок відбувається в межах визначених властивостями системи змін, які є єдино можливими і не руйнують усталені мелодії. Вільні зміни вважаються свавіллям й тому є неприпустимими. Значні відмінності від оригіналу у Догматах О. Кошиця є поодинокими. Цілком панують, ніби, «дрібні зміни». Вони реально є дрібними, бо, як правило, це заміна однієї-трьох нот іншими, приводом для чого є, в основному, намагання уникнення вад в гармонічному узгодженні голосів в лініях голосоведення або у повноті акордів чи співзвучь. Крім того, доволі поширеними є заміни мелодичного походження: локальне змінення напрямку руху, заповнення стрибку у поспівці або, навпаки, утворення стрибку, вставлення або вилучення звуку. Як не дивно, наслідки подібних дрібних змін є, як правило, руйнівними і значними або дуже значними. Це: псування сегментації (тобто, внутрішньої структури) поспівки; знешкодження суттєвого, власне, визначального мотиву поспівки, який є її ознакою; зміна типу мелодики; зміна мелодичного, чи, навіть, інтонаційного змісту мотиву (мотивів); заміна мотиву оригінального піснеспіву мотивом, характерним для української народної пісні чи ліричної романтичної мелодії тощо. В деяких випадках замінені поспівки. Цікаво, що композитор не завжди усвідомлює наслідки дрібних змін.

2.2 Зasadничі питання виконавсько-технічного характеру.

Будь-який музичний твір — завжди цілісний сам по собі. І тому як теоретичні його особливості (жанрово-стильові, які проектуються на ладогармонічні, фактурні і формотворчі аспекти), так і виконавські є взаємозалежними. Один і той самий прийом може мати різну специфіку і проблематику, в залежності від умов фактури. У свою чергу останню неможливо втілити без голосоведення в цілому і вокально-виконавської техніки, що має бути у кожного хориста. Саме тому виконавсько-технічні особливості так чи інакше поєднують як умовно теоретичну складову, так виконавську практику.

Тож успіх у створенні виконавської інтерпретації будь-якого музичного опусу, коректне вибудовування його фактури і загального розвитку музичної форми, вже не кажучи про музичний образ, є неможливим без вмінь втілювати ті чи інші засоби та прийоми виконавської виразності. У випадку роботи з хоровим твором, існує велика кількість різних засобів, якими мають володіти як хористи, так і диригенти. У межах підрозділу 2.2 нами розглядаються деякі з них, що мають важливе значення, в тому числі, і для створення правильної виконавсько-інтерпретаційної моделі циклу Догматиків Олександра Кошиця.

Почнемо з загальних та окремо взятих особливостей звуковедення (голосоведення). Це поняття — дуже масштабне. Воно охоплює: координацію та узгодження голосів згідно наявної музичної фактури; вокальний ансамбль в межах одного голосу, з коректним інтонуванням як вербального тексту (з голосними і приголосними) так і музичного; ланцюгове дихання для уникнення розривів на рівні форми і фактури; нарешті — чистота звучання, особливо у випадках з напівтонами і секундами. Тож звуковедення є досить універсальним поняттям, яке містить у собі як теоретичну складову (розуміння особливостей фактури, знання правил руху голосів в умовах сполучення акордів або поліфонічної взаємодії мелодичних ліній, тощо), так і виконавсько-методичну (відповідні прийоми для досягнення бажаної якості співу та інтонування). Отже, розглянемо детальніше особливості

звуковедення: як з теоретичного аспекту, так і з виконавсько-практичного (на окремих прикладах).

Фактура. В питаннях голосоведення і вокального ансамблю важливим є поняття музичної фактури. Під ним можна розуміти спосіб організації музичної тканини, відповідно до умов провідних систем музичної організації (гармонії, поліфонії монодії). Дане визначення носить дуже загальний характер, але є достатнім у межах цієї роботи. Воно свідчить про структуротворчі властивості музичної фактури. Тож без чіткого розуміння навіть найменших складових фактури навряд чи можна говорити про коректну трактовку авторського задуму і, як наслідок, правильну вибудову вокального ансамблю і голосоведення.

Серед різновидів музичної фактури, притаманних саме хоровій музиці, відзначимо наступні: поліфонічну, акордову, меншою мірою гомофонно-гармонічну і монодичну. Розглянемо детальніше виконавську специфіку відповідно до кожного з них.

Поліфонічний принцип організації фактури є одним з найскладніших для виконавської реалізації. Поліфонія вимагає від співаків не лише технічної вправності, але й розуміння та внутрішньої емпатії щодо взаємодії їхніх голосів у складній багатоголосній тканині. Співаки повинні усвідомлювати, коли і де знаходиться провідний голос, який має важливу мелодичну лінію або тематичний елемент і, так би мовити, «дати йому дорогу», а коли, окрім нього вислухати й інші голоси у його оточенні. Поліфонія як одна з форм багатоголосся передбачає взаємодію кількох незалежних, але гармонічно узгоджених мелодичних ліній, які утворюють гармонійне та текстурно багате звучання.

Виконання поліфонічних творів вимагає постійного слухового контролю і взаємодії між *хористами/співаками*. Вони мають постійно бути уважними до вокального ансамблю і голосоведення у своїй партії, до того, як усе це в комплексі взаємодіє, забезпечує баланс і узгодження в контексті цілого. Розуміння того, коли необхідно віддати перевагу тому чи іншому голосу, як саме вибудувати взаємодію голосів у тому чи іншому фрагменті форми є ключовим для успішного виконання поліфонічних творів.

Для досягнення вищезазначеного, потрібна відкритість співаків до роботи в колективі та їхня здатність до гнучкої комунікації, як вербальної, так і суто музичної (той самий вокальний ансамбль). Це допомагає досягнути виразного та переконливого виконання поліфонічного твору. Важливою складовою успішного виконання поліфонічних творів є також усвідомлення змісту музичного тексту та його улаштування, глибоке розуміння структури та внутрішньої логіки композиції. Співаки повинні розуміти, яке значення має кожна мелодична лінія в утворенні загального музичного образу та як вона взаємодіє з іншими голосами у композиції. Це вимагає від них великої уваги до деталей, до кожного моменту звучання, а також вміння аналізувати структуру музичного матеріалу в широкому контексті. Крім того, співаки повинні мати відповідний рівень технічної майстерності. Це включає в себе здатність контролювати динаміку, темп, якість інтонування, володіння штрихами та застосовувати інші різновиди вокальної техніки, які допомагають досягти максимальної ефективності й виразності у виконанні. Необхідно також враховувати акустичні особливості приміщення, де відбувається виконання. Звук у поліфонічних композиціях може взаємодіяти з простором по-різному залежно від акустичних умов. Співакам слід враховувати ці особливості та адаптувати своє виконання відповідно до конкретного середовища.

Акордовий принцип організації музичної фактури, як можна зрозуміти з назви, базується на відповідній звуковій координації за гармонічною вертикаллю. Послідовність акордів вимагає здатності простежувати лінії гармонічного голосоведення, уникаючи розриву між звуками акордів. Очевидно, що засобом для цього є володіння легатним штрихом та максимальна увага до звуковедення. Легато, яке базується на плавному, безперервному переході від одного звуку до іншого, забезпечує нерозривність лінії кожного голосу та єдність/узгодженість ритму інтонування усіх голосів разом. Крім того, кожен виконавець мусить враховувати не лише технічні аспекти, але й виразність та емоційне забарвлення кожного звуку. Це вимагає не лише вміння дотримуватися ритмічних вимог, а й здатності передати виразність кожного акорду.

Гомофонно-гармонічний принцип організації зустрічається в хоровій музиці відносно рідко. На нашу думку, нечаста його поява, зокрема у вигляді «мелодія + супровід» обумовлена самою природою хорової музики, яка більше тяжіє до поліфонічного начала, в тому числі і в зв'язку з особливостями співу, про які зазначалося вище. Тим не менш, у творах для хорових складів можуть зустрічатися випадки гомофонно-гармонічного принципу, навіть в умовах суто хорового а capell'ного складу: коли існує провідний, мелодично розвинений голос і супровід на основі акордів чи гармонічних педалей. Зразки подібної фактури зустрічаються і в Догматах О. Кошиця, наприклад у третьому гласі. В умовах гомофонно-гармонічного складу, основна задача зі звуковедення полягає в тембровому підсвіченні провідного голосу, який має звучати над гармонічними педалями. Останні, у свою чергу, мають впорядковуватися згідно правил акордів: забезпечення безшовних переходів, уникання розривів і ансамблевої єдності.

Серед інших принципів фактурної організації варто відзначити ще *монодію*. Очевидно, що вона являє собою рух одним голосом для всіх виконавців. З цього випливає і основна складність: усі хористи мають дотримуватися унісону, що, насправді, є доволі непростою задачею і вимагає граничного і взаємного вислуховування хористами не лише свого голосу, але й сусідніх співаків. Подібні унісони в Догматах Олександра Кошиця присутні у важливих для розуміння змісту твору моментах форми.

Правильне вибудовування будь-якої фактури (а без цього не буде коректного виконання) неможливе без комплексу суто виконавських прийомів. Зупинимося детальніше на найважливіших (на суб'єктивний погляд) з них.

Ланцюгове дихання. Воно ставить перед хоровим колективом завдання забезпечити максимально гладке та плавне з'єднання між нотами та фразами і є проявом технічної майстерності та виразності виконання / співу. На жаль, навіть у вдало виконаних музичних творах часом може втрачатися увага до звуковедення, чим особливо небезпечні моменти кульмінацій, що спричиняє розриви ліній голосів у хоровій партитурі та порушує злагодженість у музичній фактурі. Саме через це

техніка ланцюгового дихання є однією з найголовніших у хоровій виконавській практиці.

Під час використання прийому звуковедення, що базується на ланцюговому співацькому диханні, пріоритетом є досягнення граничного легато (легатісімо). Загальноприйнятими є уявлення про людський голос як еталон для всіх інших штучно створених інструментів. Він апріорі звучить легато (на відміну від клавішно-ударних інструментів), а за принципом звуковидобування з ним порівнюють струнно-смичкові і духові інструменти. За даною аналогією, можна зрозуміти, наскільки природним і базовим є саме кантиленне звуковедення. Артикуляцією смичка можливо дуже виразно, характерно «розмовляти», а можна «співати» довгу, нескінченну кантилену засобом плавного ведення смичка по всій його довжині. А голос — ще більше для цього пристосований інструмент.

У хоровій виконавській практиці — максимальна увага до ланцюгового дихання є важливою для втілення фактури музичного твору. Від хористів вимагається не лише технічна вправність, а й здатність передати емоційну глибину та музичний образ через звуковедення. Ретельні репетиції з урахуванням специфіки голосу (голосів) та дотриманням необхідного звуковедення дозволяють створити єдине, злагоджене хорове звучання. Крім того, важливою є індивідуальна робота з кожним співаком для досягнення відповідного рівня контролю над диханням та артикуляцією, що сприяє досягненню тембрової однорідності всім колективом.

Необхідно також зазначити, що використання прийому звуковедення на основі штриха легато не лише підвищує якість виконання, але й сприяє збереженню голосового здоров'я співаків. Правильно налаштоване дихання та правильна техніка співу допомагають уникнути перенапруження голосових зв'язок та зменшити ризик виникнення травм.

Отже, звуковедення, що ґрунтується на легато, виявляється не лише ефективним музичним прийомом, але й важливою умовою для високої якості виконавської майстерності та збереженні здоров'я співаків.

У питанні про коректне відтворення музичної фактури, зокрема, про звуковедення, варто говорити і про особливості вокальних позицій та правильного інтонування слів і складів.

Вокальний ансамбль та **артикуляція** природних, благородних голосних відіграють важливу роль у досягненні еталону звучання хору. Вони є також засобом створення узгодженої і, відповідно, правильної фактури. Для досягнення величного звучання піснеспіву кожен хорист у процесі виконання своєї партії має постійно слухати й чути інших і намагатися зливатися з ними темброво. Такий підхід гарантує отримання високоякісного звуку від кожного співака, що додає об'єму, оксамитовості звучанню і відчуття живого руху у різних акустичних умовах.

Складовою вокального ансамблю є правильне інтонування тексту, яке ґрунтується на вокальних позиціях. Наприклад, розглянемо вокальне втілення одного зі складних у інтонуванні звуку "е", оформлення та забарвлення якого залежить від теситури голосів. Згаданий звук може мати різноманітні варіанти забарвлення та тембру також в залежності від особистості співака та можливостей його індивідуальної вокальної техніки. Досконале інтонування цього звуку вимагає від співака уваги до деталей вокальної артикуляції та контролю над динамікою. У Догматах Олександра Кошиця особливу увагу слід звернути на фрагменти піснеспіву з цим голосним звуком, знайти його чисте, світле та благородне звучання і темброво уніфікувати на рівні як окремих партій, так і хорового ансамблю. Натомість такі звуки, як "ю" та "у" можуть потребувати уваги до їхнього відтворення з належним рівнем глибини та виразності. Ці звуки слід виводити максимально близько, у темброво-артикуляційному відношенні, додаючи гостру атаку та вихід у резонансний пункт.

З особистого досвіду роботи авторки з Догматами Олександра Кошиця, така артикуляція вимагає від співаків максимально уніфікованого інтонування згаданих голосних, використання м'якої атаки звуку та уникання виштовхування дзвінких приголосних звуків. Це дозволяє досягти чіткого, рівномірного звучання та зберегти гармонію та єдність в хоровому виконанні.

Також акцентуємо на важливості втілення голосних звуків у хоровому ансамблі. Воно вимагає уваги до спільної артикуляції та дикції. Чітка вимова та уніфікований стиль артикуляції допомагають створити єдине, гармонійне звучання у всьому вокальному ансамблі. Такий підхід сприяє створенню повноцінного музичного образу та дозволяє досягти високої якості виконання.

Регулярні самостійні вправи хористів з вокальної техніки (йдеться про індивідуальну роботу кожного співака, поза хором) та уважна робота зі співаками дозволяють досягти оптимального рівня вокального виконання у хорі. Такий підхід допомагає підтримувати високий стандарт звучання та забезпечує ефективне виконання різноманітних музичних творів. І, як наслідок, допомагає хору і диригенту створити вражаючий звуковий образ та виконавську інтерпретацію в цілому. Шляхом систематичної роботи над вокальною технікою та спільної практики учасники хору можуть досягти високого стандарту вокального виконання, створивши витончене звучання.

Ще одне завдання, що виникає в умовах голосоведення, пов'язане з виконанням діатонічних і хроматичних півтонів, а також великих секунд (як у вертикальному, так і в горизонтальному русі).

Тож тут важливо розглянути ряд музичних явищ, що виникають у процесі виконання фрагментів з відповідною інтервалікою. Якщо при виконанні терцій, секст або ж кварто-квінтових ходів чи співзвучь якість їхнього інтонування може бути зрозумілою навіть інтуїтивно, то у випадку з секундами і напівтонами — все складніше. Причина цього полягає у впливі музичного строю на результат. Як відомо, стрій визначає точність висоти кожного звуку у музичному виконанні. У випадках, коли реальне звучання не відповідає строю, воно стає брудним. А надто це стосується секундних співзвучь, де грань між прописаним композитором дисонансом і брудом є дуже тонкою.

Діатонічні та хроматичні півтони відіграють важливу роль у мелодиці та вертикалі, додаючи виразності і кольору до звучання. Вони створюють напруженість та додаткові акустичні ефекти, що збагачують музичний образ. У

виконанні, правильне відтворення цих півтонів вимагає від співаків технічної вправності та чутливості до музичного контексту.

Аналогічні речі стосуються і великих секунд, коли вони визначають характер музичного матеріалу і можуть створювати різноманітні відтінки виразності та емоційного забарвлення. При співі двох великих секунд підряд, друга секунда часто має тенденцію бути недотягнутою. Це може призвести до дисонансу та нестійкості у звучанні. І навпаки: якщо дві великі секунди мають рух донизу, спостерігається тенденція до підвищення другого звуку, щоб уникнути дисонансу та забезпечити стабільність звучання.

Отже, в усіх випадках руху півтонами і секундами, як за вертикалю, так і горизонталлю — співаки мають ретельно контролювати висоту, позицію звуку і темброво-штрихову якість свого співу, щоб забезпечити точність і, як наслідок, чистоту у відтворенні інтервалів.

Окрім відпрацювання голосоведення, з усім комплексом завдань, існує ще одна велика задача. **Йдеться про вірне відчуття і втілення музичної форми.** У виконавському вимірі воно досягається за рахунок правильного фразування і коректних темпів із засобами агогіки. Розглянемо специфіку фразування. Під ним розуміється вміння оформити, з виконавського боку, певні цілісні фрагменти, що об'єднані гармонічною, синтаксичною або ж, навіть, лише образно-сміисловою логікою: фрази, речення, періоди, фази розвитку та ін. Але якщо короткі побудови зазвичай є зрозумілими, для професійних хористів, то довші побудови (наприклад фази розвитку, в яких присутні динамічні хвилі) можуть становити складність в розумінні та створенні музичного цілого.

Згадані побудови вимагають від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння: змісту і структури вербального тексту; змісту й логіки оформлення музичної структури, а також її співвідношення із структурою вербального тексту; розуміння «музичного змісту» — тобто, характеру мелодичного руху хорових партій й конкретного набору музичних засобів в даний момент; і — технічної майстерності та застосування виконавських засобів, що підпорядковані розкриттю та правильній подачі наведених вище складових.

У музичній інтерпретації, довгі фази розвитку (або розділи музичної форми, або ж вся вона) можуть мати різну інтенсивність, динаміку, темп та емоційне напруження і втілювати єдиний чи кілька різних образно-емоційних станів. Ключем до правильного їх розуміння є вербальний текст. Подібно до великого архітектурного твору, де кожен елемент має своє значення та взаємозв'язок з загальною концепцією, такі тривалі побудови також складаються з різних елементів: гармонічних, фактурних і синтаксичних структур нижчого рівня цілісності (мотивів, фраз, речень). Відповідно, розуміння внутрішньої логіки розвитку всередині таких побудов, є основою і для коректного фразування. Зазвичай воно досягається і передається засобами динаміки (в тому числі і на мікрорівні) та філірування, яке забезпечує необхідну координацію голосів у досягненні більшої плинності і безперервності звучання всюди, де немає цезур.

У контексті Догматів (але в принципі це стосується абсолютної більшості хорових творів) взаємодія музичного тексту з вербальним є дуже важливим структуротворчим чинником. На їхньому прикладі можна побачити, як структура рядків поетичного тексту безпосередньо визначає обсяг музичної структури.

Розв'язання проблеми в оформленні довгих побудов, що мають кілька хвиль, полягає в комплексному підході до їхньої інтерпретації. Виконавець, як і диригент, повинен уважно вивчити текст, розуміти його значення. Надалі визначається тематичний матеріал і його розвиток всередині як цілісної форми, так і згаданих вище фрагментів (фаз розвитку, розділів), виокремлюються ключові елементи та встановлюється між ними взаємозв'язок, а також визначаються емоційні нюанси та настрої кожного моменту звучання. У такий спосіб сформується здатність передати повний образно-емоційний стан та досягти високої якості виконання.

Темп і агогіка. На перший погляд, проблема правильно обраного темпу і місць у творі, де потрібно робити темпові коливання, не є масштабною і більше залежить від волі диригента. Якщо не брати до уваги старовинну музику бароко, в якій і справді потрібно додаткові знання з питань темпу, то Здебільшого композитори ставлять і ремарки, і метрономи, які дозволяють доволі точно зрозуміти і втілити їхній задум. Водночас, навіть у такій музиці є певні випадки, на яких варто

зосередити увагу. Йдеться про якість уповільнення (*ritenuto*, *ritardanto* та ін.) чи прискорення (*accelerando*) темпу.

Рітенуто та ачелерандо є важливими засобами агогіки, які належать до сфери виразності, що призначена посилювати емоційність виконавського інтонування. Це прийоми сповільнення та прискорення темпу, гнучке застосування, зокрема, чергування яких здатне підвищувати чутливість психологічного стану та спроможність до емоційного відгуку, як виконавців, так й слухачів. Відповідно до стилістики твору та інтенції композитора, ці засоби агогіки можуть бути використані для підсилення драматизму, зростання емоційної напруги, вказувати на наближення до кульмінації або розв'язання ситуації конфлікту.

Після змін темпу виконавці повинні, на ґрунті власного внутрішнього відчуття метроному, точно повернутися до попереднього/початкового темпу. Систематичне навчання і практичне оволодіння виразною агогікою та стабільним відчуттям пульсу метроному допомагає досягати максимальної точності у виконанні й чіткої координації дій у музичному ансамблі. Тому виконавцям слід працювати над розвитком свого внутрішнього відчуття пульсу метроному та вмінням відновлювати та підтримувати темп після його змін.

При активному застосуванні засобів агогіки важливо пам'ятати про необхідність збереження цілісності музичної форми. І стабільність відчуття основної музичної пульсації є важливою засадою, як для ритмічної координації партій ансамблю в умовах гнучких темпових змін, так і для підтримання провідного темпу руху й забезпечення єдності музичної композиції, що, нарешті, сприяє досягненню якісного й виразного виконання твору.

Отже, виконавсько-технічний бік при роботі над хоровим твором вирізняється багатомірністю задач, а також високим рівнем взаємопроникнення теоретичної і виконавсько-методичної складових. Неможливо створити якісне голосоведення без урахування специфіки музичної фактури, фонетики вербального тексту і застосування низки прийомів (зокрема ланцюгового дихання). У свою чергу, відчуття логіки процесу інтонування та його виразності створюється завдяки

правильному фразуванню, обранню правильних темпів і гнучкості агогіки; нарешті — вибудовуванню динаміки руху до кульмінаційних вершин і від них.

2.3 Закономірна послідовність робочих етапів виконавського засвоєння циклу «Богородичних Догматів».

Доведення циклу «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця до концертного рівня виконання є непростим завданням, що складається з кількох етапів. В цілому вони відбивають загальноприйнятую логіку (послідовність) роботи над будь-яким хоровим твором, яка передбачає поступовий рух: від розбору окремих голосів, до вибудовування фактури в окремо взятих розділах і об'єднання останніх у цілісний рух та форму. Водночас специфіка саме Догматів передбачає і певну модифікацію зазначеного вище порядку роботи. Її необхідність обумовлена стилістикою творів і характером роботи композитора над ними, що було описано у минулих розділах. Зокрема йдеться про симбіоз монодичної поспівкової логіки розгортання основної мелодії із засадами тонально-функціональної організації. Також варто відзначити складність вербального тексту і, одночасно, важливість у розумінні його змісту і сенсу.

У процесі підготовки «Богородичних Догматів» О. Кошиця до концертного виконання, склався, практично, алгоритм поступового усвідомлення та засвоєння кожного Догмату. Далі, відповідно до алгоритму як до певної послідовності дій з вирішення виконавських задач, розглядаються кожен з етапів послідовності. Тож загальну послідовність дій при опрацюванні Догматиків Олександра Кошиця можна сформулювати наступним чином:

1. *Опрацювання вербального тексту.* Метою етапу є вичерпне розуміння змісту і сенсу тексту, визначення особливостей композиторської роботи з ним. Відповідно, етап передбачає наступні завдання: тлумачення змісту і сенсу, опрацювання загальних закономірностей підтекстовки мелодії, вивчення політекстових фрагментів і встановлення правильної вимови слів. Як наслідок, хористи мають вичерпно розуміти звучання вербального тексту.

2. *Робота над мелорядками в монодичному першоджерелі.* Цей етап можна вважати одним з найважливіших при роботі над Догматами, внаслідок визначальної ролі першоджерела як основи всієї їх фактури і форми. Метою етапу є вивчення хористами мелодії першоджерела, формування уявлення про неї як про логічну послідовність мелорядків, кожен з яких має цілісне і закономірне внутрішнє улаштування і певне сполучення змістових наголосів. Підсумковим завданням цього етапу є досягнення безшовного проведення повної мелодії першоджерела в складних умовах її постійної міграції по голосах.

3. *Робота над стрічковим/комплексним голосоведенням.* Від третього етапу розпочинається поступове вибудовування музичної фактури. Починати доречно з фрагментів паралельного руху голосів, якими багата партитура Догматів, - з прийому інтервального подвоєння мелодії, перетворення її лінії у товсту «стрічку», тобто, утворення стрічкового голосоведення як найпростішого різновиду співвідношення партій. Наразі важливим є усвідомлення ролі подібних фрагментів в утворенні фактури, а також у втіленні змісту вербального тексту.

4. *Розбивка на синтаксичні структури (за їх внутрішньою цілісністю) і опрацювання всіх виконавських задач в кожній з них.* На даному етапі відбувається опрацювання всієї фактури і комплексу абсолютно всіх необхідних завдань. Щодо згаданої «розбивки», то відзначимо, що вона може відбуватися на розсуд диригента. Але найбільш правильним буде керуватися межами мелорядків, формуючи синтаксичні структури, що охоплюють від 1 до 3 рядків і відповідають окремим структурам вербального тексту.

5. *Поєднання структур у цілісну форму.* Основна мета заключного етапу полягає в організації рухів до кульмінаційних вершин, уже не в контексті рядків чи структур, а на рівні загального композиційного і драматургічного розвитку у Догматі. Спочатку вони об'єднуються у окремі фази-розділи (які, як правило, охоплюють від 3 до 5 мелорядків), кожна з яких має власну локальну кульмінацію. Насамкінець з них утворюється цілісна форма з повністю вивченим Догматиком.

Отже, розглянемо досвід роботи автора у кожному етапі усіх восьми гласів.

2.3.1. Усвідомлення змісту вербального тексту Догматів.

У питанні роботи над вербальним текстом можна виділити чотири основних задачі: вивчення змісту і сенсу, розбір політекстових фрагментів, розбір загальних тенденцій підтекстовки і вимова. Розглянемо особливості кожної з них.

Вивчення змісту і сенсу. Дана задача є природною, але у Догматах вона ускладнена церковно-слов'янським текстом. В цілому його образ і ідея можуть бути зрозумілі, проте деякі слова, вирази і головне — загальний сюжет і сенс потребують додаткових пояснень. Бо хористи мають усвідомлювати зміст кожного слова, яке вони розспівують, а також логіку утворення фраз та речень. До того ж, доволі часто Олександр Кошиць прагне зобразити події, про які йдеться в тексті, засобами фактурного розвитку. Як приклад, початок догмата п'ятого гласу «В Чермному морі» вирізняється різнонаправленим рухом голосів, що символізує розсування морських хвиль у відомих біблійних подіях. Догмат другого гласу «Прейде сінь законная» також містить подібні звукозображальні епізоди.

Розбір політекстових фрагментів. Насамперед, простежується стійке прагнення Олександра Кошиця зберегти, за окремими винятками, підтекстовку мелодій першоджерела. Голоси, де проводиться мелорядок, мають автентичну підтекстовку. Всі інші голоси або підпорядковуються пульсації мелорядка, або ж навпаки — розходяться з нею. Останніх випадків насправді дуже багато з огляду на поліфонічну і поліфонізовану фактуру в усіх восьми гласах. У такому разі всі голоси одночасно як, у зонах кадансів, особливо у 5-8 гласах, вимовляти текст не можуть. Також є випадки, коли, наприклад, бас співає вже початок наступної структури, у той час як в інших голосах завершується попередня структура. У подібних фрагментах розвиток здійснюється за законами поліфонічного мислення, і в цілому ці випадки мають спорадичний характер. Отже, усі подібні фрагменти потрібно опрацювати в кожному гласі.

Згадані розходження, як уже зазначалося, мають непередбачуваний характер і обумовлені фактурною логікою. Разом з цим у Догматах О. Кошиця *існують і свідомо політекстові фрагменти*. Наприклад, йдеться про розспів на слова «Воссіая

Син Єдинокродний» (шостий глас). Межі фрази тексту співпадають з межами мелорядку, себто, завершення тексту збігається із кадансом. Проте всередині структури мелорядку співвідношення підтекстовок голосів складне, а саме: вступ голосів із початком слова «Возсиявий» утворює «вербальну імітацію» Т – S – А+V (разом), і далі склади слова проспівується у кожному голосі у різний час. Слово «Син» звучить одночасно в трьох голосах, лише у партії баса завершується у той же момент попереднє слово. Далі жіночі голоси співають одночасо склади слова «Єдинокродний» (імовірно, як підкреслення єдності Бога-Отця й Бога-Сина). А тенори й басы проводять власні вербальні «контрапункти» до самого кінця мелорядку: басы рівномірно вимовляють кожен склад, а тенори залишаються на слові «Син» та широко розспівують його, а потім швиденько вісімками добігають до останнього складу, який всі голоси вимовляють одночасно. Виникає образно-смысловий підтекст, що натякає на множинність самого образу Сина Божого, який акумулює в собі багато земних людських образів і, при цьому, залишається у єдності з Отцем. І це лише один з прикладів висвітлення сенсу тексту в логіці фактурного розвитку. Тож в цілому, в окремих випадках політекстовість може бути зробленою свідомо, з акцентуванням сенсу вербального тексту. Тобто можна сказати, що у техніці підтекстовки є певна градація згідно ступенів складності співвідношення між музичним і вербальним текстами: утримана підтекстовка мелорядку, спорадичність різночасової вимови тексту, засоби різночасової підтекстовки, як засіб виділення сенсу тексту.

Остання складова — відпрацювання вимови. Кожен склад має чітко вимовлятися і з правильною фонетикою. Вона має по-різному виконуватися, в залежності від умов виразності. Різночасові вступи мають бути узгодженими у кожному фрагменті. Підтекстовка мелорядку є базисом, віссю яка відпрацьовується в першу чергу, і яка має бути орієнтиром для інших партій.

Виконання всіх зазначених складових утворює основу для етапу роботи над вербальним текстом. Фактично він є наскрізним, тому що завдання кожного етапу спираються на роботу із текстом та відштовхуються від неї при опрацюванні специфічних завдань самого етапу.

Отже, тексти Богородичних Догматів потребують додаткового пояснення для забезпечення їх належного розуміння хористами, на базі якого співаки можуть більш усвідомлено підходити до вивчення їх музичного компоненту, зокрема під кутом зору музичної інтерпретації. Музика може слугувати потужним засобом для створення асоціацій та емоційного зв'язку зі змістом богословських текстів.. Це сприяє глибшому засвоєнню матеріалу та зміцненню духовних цінностей.

2.3.2 Виявлення та осягнення мелорядків монодичного першоджерела

Мелодія першоджерела є своєрідною віссю, на яку нашаровуються інші голоси. Догматик кожного гласу має специфіку в логіці застосування композитором монодичного першоджерела. При цьому існує і ряд спільних завдань, які мають бути враховані при роботі над мелорядками. Зокрема: простеження та визначення повної лінії проведення мелорядків в умовах її міграції по голосах та досягнення безшовності при її переходах від партії ко партії; зрозуміння логіки використання оригінальної мелодії у Догматах та мелорядків як її структурних одиниць; вибудовування динаміки на різних рівнях цілісності з підкресленням усіх кульмінаційних вершин.

У Богородичному Догмату першого гласу «Всемірною славу» піснеспів монодичного першоджерела виконується баритоном соло, ніби вплітаючись у хорову тканину твору.

З двадцяти поспівок збереженими є тринадцять. У семи з них удвічі збільшена тривалість останньої ноти, імовірно, щоб підкреслити цілісність та повноту завершеного мелорядку, або періодичної структури. Проте, утворюється зупинка руху, і Кошиць застосовує спеціальні засоби її подолання. Лише одна з цих подовжених нот підтримується в усіх голосах: наприкінці мелорядку «Воспоїм Марію Діву», де композитор завершує перший – експозиційний – період. Тобто, ця зміна є, практично, не помітною, хоча дані подовжені тривалості виходять за межі комплексу тривалостей у монодичній системі ритму. Ще три поспівки є максимально наближеними до оригіналу, тобто, невеликі ритмічні зміни -

подовження тривалостей усередині мелорядку – застосовуються для виділення мелодичних вершин (у 5-му мелорядку у слові «без-*плот*-них піснь»; у 11-му мелорядку на слові «Мир»), а також слів «Небесную двер» і у такий спосіб, підкреслюють важливі моменти у змісті Догмату. Дані дрібні ритмічні зміни є не значними, тому що не змінюють мелодичного змісту поспівок. Значною є заміна ритмічного малюнку у 19-му мелорядку на слові «победит» (враги): замість характерного, семантизованого у богослужбовій монодії мело-ритмічного звороту, який має дві теж образно-характерні назви «ударка» або «тряска» і складається, у даному типі нотного запису, з двох шістнадцяток та вісімки (у низхідному русі) Кошиць записує не виразну, нейтральну до сенсу слова «победит» ритмічну фігуру з вісімки та двох шістнадцяток. «Тряска» є визначальним (атрибутивним) для поспівки 19-го мелорядку («Пригласки з тряскою») сегментом, тобто, у даному разі «дрібна зміна» виявляється руйнівною, такою, яка змінює інтонаційний зміст поспівки. Подібною за значенням (тобто, зі зміною інтонаційного сенсу) є заміна мело-ритмічної формули маленької поспівки «Хаміла» на завершенні першого мелорядку, яка містить у собі характерну текстову синкопу із властивістю м'якої геміоли у грі музичного $\frac{3}{4}$ та текстового $\frac{2}{4}$ метрів у межах тридольного такту, парою гострих пунктирів – прямого та оберненого, у межах чотиридольного такту, протилежних за характером до риміки у поспівці першолжерела. Суттєвою є також «дрібна зміна» у 16-му мелорядку: вставлено всього одну ноту в партії соліста, - і мелодичне кадансування у монодійній системі замінилося типовим рухом функціонального баса: II – V – I, у гармонічній кадансовій формулі. Тобто, відбувся вихід в іншу звуковисотну систему. Отже, у першому Догматі повністю збережений ланцюг мелорядків та панівна більшість поспівок в їх складі. І лише намічаються зміни, які є наслідком сполучення різних систем упорядкування музичного матеріалу і форми. Розбіжності тут ще не виражені, але задаються параметри їх прояву – звуковисотність, мелодичний та інтонаційний зміст, втрата визначальних мело-ритмічних та ритмічних елементів.

Незважаючи на те, що мелодія першоджерела доручена партії баритона соло, хорові партії теж доволі активно беруть участь у проведенні малих та розгорнутих сегментів поспівок у багатьох фрагментах комплексного голосоведення, яким посилюється партія баритону, а також у поліфонічній взаємодії, зокрема у спонтанних невеличких імітаціях, або у різноманітному співвідношенні, як, наприклад, у партії сопрано (дискантів), де у 6-му та 13-му мелорядках в діалозі з кадансуванням Кулизи скамійної у соліста, у дискантів в тональності субдомінанти (*g moll*) звучить виразна Кулиза середня. Отже, засвоєння мелодії першоджерела є актуальним не лише для соліста, а і для усіх хористів.

У *Догмату другого гласу «Прейде Сінь Законная»* збережено сім з одинадцяти мелорядків та вісім з дванадцяти поспівок (у третьому мелорядку одна поспівка проводиться двічі), причому, п'ять з них (шість поспівок) слідує поспіль від початку піснеспіву, тобто належать першій його половині. З другої ж половини мелорядків збереженими виявилися лише восьмий та заключний. Усі зміни у недотриманих мелорядках є суттєвими.

Лінія монодичного першоджерела переходить з голосу в голос, мігрує. Від самого початку ця лінія проводиться в октаву у партіях баритона і баса. З восьмого такту вона мігрує до сопрано (дискантів), а з одинадцятого — до партії альтів. Також задіяна партія сопрано, з огляду на як верхнє-терцієве подвоєння, «у стрічковому», тобто, — комплексному – голосоведенні, внаслідок чого мелодія стає «потовщеною».

Міграція зберігається і протягом подальшого розвитку, до самого кінця, так само, як і паралельне голосоведення. Так, у 15-18-му, 37-38-му тактах мелодія першоджерела звучить у партії сопрано (дискантів), у 23-27-му, 35-36-му – в партії альтів. У 29-31-му тактах мелорядок проводиться у баритона і баса, і даний фрагмент є частиною кульмінації, що співається на розспіві слова «Мойсея», яке повторюється двічі.

Розглянемо детальніше особливості викладення оригінального піснеспіву у мелорядках. Перший з них припадає на слова «Прейде сінь законная» (поспівка *Кокиза*, 1-4 тт.). Він звучить у низькому регістрі, в чоловічих голосах, на *p*. Це

створює досить втаємничений і суворий характер. Серед інших особливостей мелорядку відзначимо досить тривалий розспів слова «законная», який розпочинається з кінця 1-го такту і триває до кінця мелорядку. Мелодичні особливості поспівки так само (відносно першого гласу) відрізняються спиранням на секундові ходи у різних напрямках, що по-перше відбиває стилістику знаменного розспіву, по-друге — підсилює, так би мовити «енергетику» звучання. Мається на увазі поєднання розгорнутих юбіляцій, низького регістру і динаміки *p* — завдяки цим засобам музичної виразності і фактури утворюється доволі архаїчний, суворий і, при цьому, піднесений образ. Відзначимо і те, що розспівується слово «законная», яке є логічним наголосом у рядку вербального тексту, і на якому потрібно зробити фразу. Тож тут присутнім є семантичний ефект, що підкреслює невблаганність і, одночасно, справедливість Закону Божого, але і його архаїчність, «стародавність» перед явленням дива Божественної Благодаті. Ще більше образно-емоційний стан підсилюється подвоєнням, але про нього — докладніше у наступному параграфі.

У Другому мелорядку (слова «благодати пришедши», поспівка *Муга*, 5-6 тт.) представлено другу половину тези, початок якої наданий у першому. Тут акцент зміщується з «закону» на «благодать», що підкреслює милість Божу: його закон хоча й суворий, проте зроблений саме для блага. У взаємодії обох мелорядків відбувається викладення тези – «Теми» догмату, тобто, оформлення розділу «Пропозиція», - утворюється єдина періодична побудова засобами узгодження мелодичних кадансів: висхідному кадансу першого мелорядку відповідає характерний для поспівки *Муга* розгорнутий низхідний рух. Відповідно, до структури експозиційного розділу, потрібно улаштувати динамічний план руху. Перша міграція оригінальної мелодії здійснюється відразу ж від початку середнього розділу («Викладення»): у 3-му мелорядку лінія першоджерела переходить у партію сопрано (дискантів) і надалі звучить *Cantabile*, що надає образу ніжності, світла. Тож тут доцільним зробити нагнітання у партії басів, а далі — раптове просвітлення у партії сопрано (дискантів). Надалі, досить тривалий час, мелодія першоджерела проводиться у верхніх голосах. Тож в підсумку можна говорити про регістровий та тембровий контраст, що символізує контраст земного (1-2-й мелорядки) з небесним

(3-8-й мелорядки). Також наприкінці третього рядку відбувається міграція з партії сопрано (дискантів) до партії альтів і надалі, 4-й мелорядок охоплює 11-12-й такти і є розспівом слова «опаляєма».

Відзначимо і поступовий рух мелодії першоджерела вгору, навіть незважаючи на міграцію у нижчі альти. Вона продовжує спиратися на секундові переливи з практично повною відсутністю стрибків. Водночас тут можна констатувати цікаву особливість: припадання певної зупинки на склад «ше-». Половинка з ферматою, яка природно створює ефект цезури звучить практично посередині мелорядку. Подальший стрибок на малу терцію вниз (єдиний у цьому мелорядку) переходить у нові секундові мотиви з висхідним рухом до ноти «ля» першої октави, якою він і завершується. Тож констатуємо, що Олександр Кошиць надав важливого значення саме слову «опаляєма», зробивши його кульмінацією розвитку, що розпочався з 3-го рядку. Цікавим є і часткове неспівпадіння синтаксичних цезур з межами рядків, що відрізняє фрагмент від початкового і свідчить про інтенсивну розробковість усіх тематичних елементів. Очевидно, що всю описану вище динаміку варто втілити у виконанні, але, одночасно, створити певний резонанс між структурою мелорядка і наявною логікою розвитку.

П'ятий мелорядок в партії сопрано заснований на поспівці «Муга», а у шостому звучить поспівка «Храбриця з Пауком», в ній замінені дві перші ноти на складі «пре-би-ла» (чвертки *сі-соль* замість *соль-мі* пунктиром), що призводить до зміни мелодичного змісту поспівки і переводить увагу на секвентне продовження руху, як логічне продовження зміненого мотиву. В той час завершення поспівки відбувається вже в партії альтів (внутрішньо-рядкова міграція). Це завершення необхідно проспівати помітно, на коректному фразуванні і динаміці, бо воно збереже поспівку від повного руйнування. Шостий мелорядок будується на хвилястій динаміці з крещендо і подальшим відходом наприкінці рядку. Дуже показово, що динамічна й синтаксична логіка в другому гласі частково повторює логіку першого. Йдеться про хвилеподібну організацію всередині фаз, яка впливає не лише на динаміку, а ще й на синтаксичну логіку. Початкова строфічність і замкненість кожного з рядків змінюється єдиною динамічною структурою, пов'язаною з кульмінаційною

вершиною фази. Схожі логічні засади фіксувалися нами у «Всемірною славу», але у «Прейде сінь законная» — вони виходять на новий рівень і призводять до квалітативних розспівів з яскраво вираженими юбіляціями з зупинками і цезурами всередині поспівок і мелорядків.

Кульмінація другої хвилі розвитку припадає на сьомий мелорядок («вмісто столпа огненого», 19-22 тт.). На рівні виконавському це можна підкреслити темброво-штриховою атакою, наприклад початкового ходу на терцію в дискантів. Але тут це ще має драматургічний сенс. Вносячи зміни у внутрішню структуру поспівок, композитор зміщує певний акцент на лінію басів. Детальніше цей фрагмент розбирається у п. 2.2.4, а зараз відзначимо один з небагатьох фактів порушення поспівкової структури і певну семантичну навантаженість засобів фактури, якими створюється й підкреслюється контраст між небесним і земним. Додамо, що у межах мелорядку потрібно рухатися на крещендо до *ff* наприкінці.

У восьмому-дев'ятому мелорядках (слова «Праведное возсія Солнце», поспівки Кокиза і Кулизма скамійна) можна побачити єдину побудову. мелорядок звучить переважно у альтях, але наприкінці, на слові «солнце» мігрує до тенорів. Міграція до чоловічих голосів стається уперше за досить тривалий час і, водночас, воно підкреслює слово «солнце» на якому робиться різке крещендо до *ff*, а далі — ще різкіше дімінуендо до *pp* на розспіві складу «-це». Зайвим є говорити, що такими засобами Олександр Кошиць не просто підкреслює це слово, а ще й звукообразально передає метафізичний спалах Сонця (як одного з богословських символів Ісуса Христа), про яких співається у даному фрагменті.

Тож даний фрагмент (дев'ятий мелорядок) можна вважати зразком семантизованої міграції, яка втілюється переходом з партії альтів у партію тенорів (внутрішньо-рядковий перехід): альти «возсія» - тенори «солнце». Нота «мі» - унісон усіх трьох голосів на складі «Сон-», на *p*, - залишається у партії тенорів, а партія сопрано (дискантів) стрімким рухом вісімками від унісону з партією альтів сягають терції і потім разом із ними терцієвою стрічкою злітають догори, на складі «-це» засобом *divisi* усіх партій утворюють повний п'яти-голосний тризвук Ре мажор, де партія других тенорів співають бас акорду *re1*, і далі доспівають до

шестиголосся; весь рух, при цьому, відбувається на великому *cresc* до *ff*, — і весь цей комплекс майже зорово віддзеркалює могутній спалах сонячного сяйва вгору від сонця, яке з'явилося на обрії як джерело й основа світла. Акорд завмирає під ферматою й згасає до *pp*. Це — дивовижна кульмінація Догмату.

Десятий мелорядок («вмісто Мойсея», Переволока мала закрита, 29-33-й тт.) є зразком суттєвої видозміни поспівки з першоджерела, що зосереджені у її заключній фазі і теж спрямовані на акцентоване висвітлення змісту вербального тексту: «вмісто Моїсея». У оригіналі тут відбувається низхідний рух до кадансування та кадансування засобами оспівування заключної ноти. О. Кошиць використовує низхідний рух для оформлення гармонічного кадансу саме так, як це вже було у попередньому Догматі: усередину секундового кроку вставляється нота, яка береться стрибком на квінту униз, внаслідок чого утворюється формульний функціональний хід баса у кадансі: II – V – I. Цей гармонічний каданс (з чужої звуковисотної системи) є необхідним для чіткого закріплення тональності мі мінор, після якого відбувається вже першоджерельне мелодичне кадансування шляхом оспівування головного звука – завершального у кадансі. Проте, саме цей звук не з'являється, і все оспівування виявляється марним, бо замість розв'язання оспівування кінцевим звуком є повторення верхнього допоміжного звуку, тобто логіка кадансування повністю руйнується. Але у контексті попереднього гармонічного кадансу виявляється головне: нестійкість цієї ноти у світлі набутої попередньо тональності. Чому так? Обидва кадансових звороти розспівують слово «Мойсея», воно звучить двічі й застигає на нестійкому, протягнутому, збільшеному, відносно поспівки, та підкресленого ферматою тоні. Створюється фізичне відчуття напруженого очікування (замість Моїсея – хто?).

Мелорядок починається з міграції мелодії першоджерела до партії басів, що також стається уперше за тривалий час. Саме басова лінія є провідною у даному рядку, що необхідно підкреслити на рівні тембру. Також, в цілому, мелорядок звучить на *p*, можна зробити невелику мікродинамічну хвилю на слові «Мойсея», щоб підкреслити логічний наголос.

Заключний одинадцятий рядок відзначається міграцією до партії альтів (слова «Христос спасеніє душ наших», Кулізма середня кінцева, 35-40-й тт.).

Драматургічно він є відповіддю на попередньо поставлене запитання (хто, «вмісто Мойсея»?) — «Христос спасеніє душ наших». Мелорядок звучить у партії альтів та завершується у партії сопрано (дискантів). Він починається з того ж самого тону (на октаву вище), яким завершився попередній мелорядок, і виявляється ввідним тоном у складі D_7 до тональності G . На цьому нестійкому акорді з властивим йому активним домінантовим тяжінням розспівується слово «Христос» та перший склад «спа-» як затакт до наголошеного складу слова «спасеніє», що припадає на розв'язання домінантового тяжіння мажорним тонічним тризвуком. Засоби гармонічної тональної системи дуже влучно висвітлюють тут сенс слів І. Христа: Аз єсмь шлях (Ін, 14, 6); саме тут – шлях до спасіння. У даному оформленні заключного розділу проступають причини змін, які вносить композитор у першоджерельний піснеспів: вони необхідні для вираження власного розуміння змісту вербального тексту та прагнення донести його обраними засобами музичної мови, з арсеналу яких найбільш придатними для вирішення художнього завдання постають напрацювання системи гармонії, її формули порядку та енергетика тональних тяжінь. Подвійне кадансування, яке грає тут не аби-яку роль, обумовлює повторення слова Моїсея: воно має завершитися у першому кадансі як у такому, який «закриває» форму, але воно має повторитися, бо не закінчена поспівка, кадансування якої теж доспіває ім'я Моїсея. Наслідком є повторення слова у підтекстовці поспівки, не вмотивоване цілісністю саме поспівки. У богослужбових текстах піснеспівів повторення слів не може бути, воно є свавіллям, тобто, композитор порушує, у даному разі, також і правила підтекстовки. Але у художньому творі – власна логіка застосування вербального тексту.

Отже, у цьому Догматі спостерігаємо й принципи ставлення О. Кошиця до монодичного першоджерела, й техніку його застосування, й різні аспекти його значення, як технічні, так і змістовні.

В цілому заключний рядок з розспівом слів «душ наших» має схожу логіку розвитку. Обидва мелорядки варто вибудовувати як окремі внутрішньо замкнені структури..

Догмат третього гласу «Како не дивимся» належить до групи догматів з високим ступенем збереженості мелодії першоджерела: з двадцяти двох мелорядків точно проведено шістнадцять, причому 17-й мелорядок збережений повністю у ситуації складного мігрування. Зміненими є мелорядки: 3, 15, 16, 19, 20, 21. Суттєво зруйновано фіту у 20-му мелорядку, де між початковим неточним її мотивом та завершальним сегментом вставлено вільний матеріал; цілком перетворено інтонаційно поспівку у 21-му мелорядку, в решті незбережених дрібні, але помітні зміни. Монодичне першоджерело здебільшого міститься у партії сопрано, (такти 6-7-й, 17-й, 47-48-й, 55-й) або (такт 31-й) у партії альтів. Їх гарному сприйняттю тут сприяє стрічкове викладення. У тактах 21-26-му на словах «прежде век от Отца рожденного без матере» мелорядки (9-й, 10-й) першоджерела проводяться у партії тенорів. Через те, що обидві поспівки відрізняються від інших голосів жвавим рухом та характерними, виразними ритмічними малюнками, вони гарно сприймаються та прослуховуються у загальному звучанні.

Запитання у визначенні першоджерела починаються перед самою заключною частиною, яка є прикладом складних форм роботи композитора із «заданим» матеріалом. У тактах 40-43, на словах «свойства ціла сохранишаго» мелорядок (17-й) починається у партії сопрано («свойства»), передається у партію басів, гранично контрастний теситурно («ці-) і повертається у партію сопрано (-ла)), де й доспівається до кінця. Це складана форма міграції, коли передаються з голосу в голос сегменти самого мелорядку. Вона задіяна також далі у маленькому мелорядку-поспівці у 55-му такті на слові «православно» (21-й), де перший мотив поспівки («право-) знаходиться у партії альтів, а другий (-славно») звучить у партії сопрано, і це відбувається усередині низхідної у обсязі сексти терцієвої стрічки. Поспівка, у даному разі, у такому захованому вигляді взагалі не сприймається, хоча суцільне прямолінійне сходження набагато простіше і бідніше у виразності за дрібно-хвильову каскадність. Крім того, це принципово різні види мелодичного руху під

кутом зору стильової характерності, а саме, системною якістю монодичної мелодики є дрібноструктурність.

З 44-го такту починається заключний розділ – молитовне звернення до Богородиці із благанням про спасіння. Розспів слова «Тім» фітою (18-й мелорядок) у партії сопрано на тлі протягнутого у партії альтів тону розквітчується мелодичними голосами поліфонічної фактури: спочатку точно імітується у нижню квінту у партії тенорів перший мотив фіти, а другий її мотив утворює протискладення до відповіді, яке виявляється ритмічно варіантним її потовщення у верхню сексту. Далі вступає із самостійною низхідною мелодією партія басів у протилежному русі до висхідного руху верхніх голосів, де у партії сопрано кадансує фіта, підсилена секстовим подвоєнням у партії тенорів, а партія альтів зрушує до початку наступного мелорядку. На сприйняття головної мелодії тут впливає фактурний контекст. Так, почерговим вступом голосів, властивим, саме, поліфонічній фактурі, увага сприйняття переміщується з одного голосу на інший, відповідно до порядку вступу голосів, а імітаційна відповідь зміщує собою у свідомості момент початку мелорядку, тим більше, що другий його мотив виявляється, фактично, секстовим подвоєнням до першого, який звучить у тенорі, тобто, втрачає значення самостійного матеріалу (власну «суб'єктність»). Тому проведення мелорядку як цілісного саме у сопрано потребує ясного усвідомлення, а співвідношення голосів під час виконання у світлі виявлення особливостей упорядкування фактури як поліфонічної в умовах наявності провідного голосу потребує спеціального опрацювання.

Наступний мелорядок (19-й; «Мати Діво, Владичице») проводиться у партії альтів із верхне-терцієвим подвоєнням у партії сопрано (дискантів).

Для чіткого донесення вербального тексту, сприйняття якого є ускладненим в умовах поліфонічної фактури, композитор розміщує його у партії сопрано (дискантів), де він артикулюється *recto tono* (на одному тоні) від «затактових» чвертей далі цілими нотами із збільшеною заключною тривалістю (алюзія до ударів у дзвін). Утворюється своєрідний сопрановий органний пункт (на тоніці), який є однією з самостійних важливих поліфонічних ліній. На його тлі вступає 20-й

мелорядок, перший сегмент якого проводиться в партії альту як пропоста, далі – в партії тенора у точній простій імітації в сексту як відповідь, та ще далі повертається до партії альтів у вигляді варіанту. Другий сегмент мелорядку стає протискладненням до відповіді, тобто, одночасно із відповіддю в партії тенорів звучить у партії альтів. Послідовність обох сегментів у партії альтів дублюється в дециму в партії басів у стрічковому голосоведенні. Мотиви наступного елементу мелорядка - фіти, розсереджені між партіями басів та тенорів, нестача звуків у першому мотиві компенсується чужим, вільним матеріалом. Зруйнована фіта оточується мелодичними лініями різноманітної поліфонічної фактури. Зрозуміло, що в таких складних умовах виявлення мелорядку першоджерела потребує спеціальної уваги.

У *Догматі четвертого гласу «Іже тебе ради»* визначення ступеню збереженості першоджерела значно ускладнене, насамперед, особливостями оригінального піснеспіву, а саме, вагомою роллю варіантності у співвідношенні мелорядків. Крім того, присутні дві різні фіти, з яких одна проводиться двічі, і саме її вся основна частина вилучається у Догматі О. Кошиця. Кількість (двадцять два) та послідовність мелорядків оригінальної мелодії зберігаються у Догматі О. Кошиця (як і в усіх Догматах циклу). Але, внаслідок вилучення усього основного розспіву фіти мрачної, яка входить до складу двох мелорядків (3-го та 13-го), часовий їх об'єм скорочується, проте, залишається у приблизно середньому значенні обсягу, що узгоджується з відчуттям ритму форми у Догматі при виконанні та слухацькому сприйнятті.

З двадцяти двох поспівок збережено повністю тринадцять (1, 5-7, 9, 11, 13, а саме, підвід до фіти, яка вилучена, 16, 18-22), ще дві – у максимальному наближенні (12, 14). Зміни, які вносить композитор в решту поспівок, доволі помітні. І відбуваються вони майже з самого початку Догмату. Лише перший мелорядок проводиться у партії тенору соло у повністю збереженому виді. Наступний мелорядок («Богоотець пророк Давид») звучить теж у соло тенора, але вже у контрапункті до соло альту, гармонічне узгодження із яким привело до «дрібних змін», внаслідок чого був зруйнований визначальний (атрибутивний)

мотив поспівки оригіналу, і, фактично, відбулася її заміна іншою поспівкою родинної спорідненості. У 3-му мелорядку, з якого, як і з 13-го вилучено фіту мрачну, звучить вільний, спрощений варіант підводу до фіти. Цікаво, що цей мотив розташований на висоті оригіналу, в той час як повна мелодія першоджерела проводиться у Догматі на кварту нижче (на квінту вище) до висотної позиції монодичного піснеспіву. У 4-му мелорядку «дрібні заміни» всього двох нот призвели до стилістичного перетворення мелодії – заміни мотивів богослужбового піснеспіву мотивами, властивими мелодиці ліричної народної пісні, У 8-му та 10-му мелорядках змінюється їх сегментна структура; у 15-му та 17-му змінюється мелодичний зміст мелодії. Мелорядки першоджерела проводяться, в основному у партіях тенорів та сопрано (дискантів), поодинокі проведення є у партії басів та альтів. Міграція відбувається не лише на межах рядків, а й всередині, від мотиву ко мотиву рядку.

На початку Догмата мелодія звучить у тенорі (у чому є подібність до розглянутого вище другого гласу, де монодичний піснеспів розміщений у чоловічій групі), а в партії альтів протискладнення до неї. Основна мелодія має рух дрібними тривалостями – вісімками і чвертками, а протискладнення у співставленні має довші тривалості, що забезпечує баланс у ритміці.

Композитор прописує хвилясту динаміку з мікрокрещендо з кульмінаціями на початку другого такту (1-й мелорядок) і — 4-5-х (2-й мелорядок). Організація фразування за даною логікою допоможе об'єднати в єдине ціле увесь цей матеріал, який можна вважати своєрідним експонуванням загального образу і настрою «Іже тебе ради». Серед інших задач варто відзначити і ансамбль з солюючим альтом. Незважаючи на провідну роль тенорів, між обома голосами варто вибудувати дует, що особливо важливо при виспівуванні слів «Богоотець пророк», які є смисловим логічним наголосом цього початкового фрагменту.

Ще складнішою є ситуація у наступному мелорядку («пісненно»), який має мати «Фіту мрачну», велику, складну за структурою, явно важку і навіть не придатну для обробки. З мелорядку композитор застосував ввідну частину, в якій викладається текст до складу, обраного для внутрішньо-складового розспіву. У слові усього три

склади, на другому розспівується перша половина фіти, на останньому друга. У Догматі це слово повністю складає підтекстовку мотиву ввідної частини фіти, відповідно, цей мотив має вільне викладення, а саме: ноти мотиву мають власний ритмічний малюнок, у якому більш довгі ноти оригіналу дробляться на дві. І мотив цей продовжується за межі відповідного слова та потрапляє на текст наступного мелорядку («о Тебі провозгласи»).

Партія тенорів, починаючи з другої ноти, утворює терцієве подвоєння до партії альтів і разом із ними вступає у контрапункт до наступного мелорядку, який звучить у партії сопрано (дискантів) соло. Відбувається «накладення» вступу четвертого мелорядку на завершення мотиву попереднього, третього.

Наступний, п'ятий мелорядок («Величія Тебі сотворшemu») проводиться точно в партії соло баса, який вступив у свою чергу. Почерговий вступ солістів відбувається за схемою експозиції фуґи (але без застосування техніки імітації): композитор використав властиве для фуґи утворення фактурного *crescendo*, природне наростання звучності внаслідок поступового збільшення голосів – від одного до повноголосся, для оформлення динамічного експозиційного розділу. При проведенні у сопрано шостого мелорядку долучаються засоби динаміки: до нього витримувалося *mf*, а у сопрано вказано вже *f*. Шостий мелорядок («предста Царица») проводиться мелодично точно у партії сопрано соло, але перед початком мелодії оригіналу композитор додає нейтральний мотив, який застосований для отримання повноти акорду, та надписує над ним перший склад слова з шостого мелорядку і тим змінює підтекстовку на початку поспівки, в той час, як принципово О. Кошиць дотримується правильної підтекстовки поспівок, і це є важливим додатковим орієнтиром у їх визначенні. Останнім кроком фактурно-динамічного *crescendo* є вступ хору, *Tutti* із проведенням 7-го мелорядку «одесную Тебі», ще й підсилене утворенням шестиголосся, завдяки триголосного *divisi* партії басів – гармонічної педалі. Ця динамічна вершина як логічна ціль усього попереднього розвитку є кульмінацією, що завершує експозиційну частину форми у відповідності до плану форми першоджерела, який підтриманий у Догматі уповільненням темпу та ферматою на домінанті тональності мі мінор, тобто серединним кадансом.

Початок восьмого мелорядку схожий, виникає невелика тематична арка. Проте в оригіналі вона відсутня, внаслідок різної сегментації поспівок в межах мелорядку. В Догматі Кошиця обидва мелорядки мають дрібні зміни у мотивах, що призводить у 2-му до заміни поспівки відносно оригіналу, а у 8-му – до руйнування сегментації, тобто зміни структури поспівки. Можна припустити, що такий відхід від збереження поспівок Олександр Кошиць робить задля пожвавлення дрібної мотивно-тематичної роботи, що є ознакою розвиваючої частини. У цьому контексті звертає на себе увагу синкопований хід на розспіві складу «-та» перед заокругленням. Він — чи не єдина, так би мовити, ритмічна «аномалія» у восьмому мелорядку, яку можна вважати його кульмінацією. Тож динамічний розвиток доцільно будувати саме до цієї синкопи, її можна виділити більш інтенсивною атакою, а надалі — варто зробити дімінуендо з зупинкою на ноті *до* (19-й такт), що завершує мелорядок. Одночасно мелодія першоджерела мігрує до партії тенорів.

У 9-10 мелорядках, із поспівками, відповідно, *Підвертка* («без отця із Тебе») та *Дряби повні* («вочеловічитися благоволивий Бог»). мелодія першоджерела звучить у партії тенорів (мігрує між верхнім і нижнім), Якщо *Підвертка* зберігається доволі точно, то *Дряби* варіюються ритмічно, з доданням варіантів тематичного елемента а (оспівування вісімками), що пронизують практично всю лінію першоджерела. В даному випадку можна говорити про подальшу інтенсифікацію саме мотивного розвитку, який усе більше набуває вигляду своєрідного орнаментованого варіювання. Зазначимо, що увесь подальший розвиток до початку заключної частини (17 мелорядок) і кульмінаційного проведення догматика у 22-му мелорядку характеризується схожими тенденціями. Мелодія першоджерела активно мігрує, додаються нові поспівки і одна *Фіта мрачна* (13 мелорядок). Але уся мелодія підпорядковується загальному ритму, у чому вбачаємо логіку відбору О. Кошицем саме цих поспівок.

У заключній частині відбувається часткове повернення початкових поспівок, але не завжди у повному і незмінному вигляді. Наприклад, наприкінці 20-го мелорядку композитор вводить кадансовий зворот, характерний для поспівок групи *Воздержки* (тематичний елемент *г*), чим, вочевидь, натякає на необхідність його підкреслити,

виділити саме при виконанні. Нарешті — у заключному двадцять другому мелорядку використовує Кулізму з перехватом, Кимзу і Пастелу малу. Але при цьому він виділяє тематичний елемент *a* (вищезгаданий секундовий зворот), вказуючи тим самим на його першочергове важливе значення. Тож це свідчить про чітку мотивно-тематичну логіку розвитку, яку задає композитор, і від якої потрібно відштовхуватися при фразуванні і темброво-штриховій артикуляції, на опрацюванні задач даного етапу роботи.

Догмат п'ятого гласу «В Чернмнм морі» характеризується високим ступенем збереженості мелодії першоджерела. З двадцяти мелорядків чотирнадцять є повністю збереженими, ще два – максимально наближеними (тобто, з, практично, непомітними змінами), а у 1-му, 5-му, 14 –му та 18-му є зміни. У прешому мелорядку («В Чернмнм морі») змінено метроритмічну структуру поспівки: $\{[3]\} + \{[4]\} \rightarrow \{[2+2]\} + [2+2]$, себто, нерегулярна періодичність замінена регулярною. У 5-му мелорядку («розділитель води») Кошиць замінив поспівку: замість більш нейтрального за характерністю сегменту *Пригласки заводної* повторив ритмічно яскраву *Хорису*, яка була у 3-му мелорядку. Тим змінилося співвідношення поспівок за тематичною ознакою, що, за ланцюгом закономірностей, виводить до улаштування форми та встановлення властивих даному гласу семантичних сполучень між текстами мелорядків. У формі Догмату, у порівнянні з оригіналом, руйнується симетрична конструкція першої хвилі викладення. У семантичному аспекті, замість змістової пари у піснеспіві першоджерела, за тематичним елементом «*v*» між 3-м та 9-м мелорядками («образ написася іногда»+«шествова немокренно Ізраїль»), в Догматі, – за аркою «*v*» між 3-м та 5-м мелорядками, утворюється пара «образ написася іногда»+«розділитель води», себто, й зміст теж змінюється. Кошиць, вільно, чи не вільно, надає ще одного значення таємниці образу Черного моря. У 15-му мелорядку («пребисть непроходно») між двома довгими кадансовими нотами низхідної секунди *g-f* вставлено дві вісімки *g-a*, - утворюється інший кадансовий зворот з камбіатою *gaf*, виразність якого підсилюється природним для мелодичної камбіати D^6_7 , що цілком змінює інтонаційний зміст поспівки на її завершенні, переводить сприйняття у середовище романтичної лірики. У 18-му

мелорядку, у початковому сегменті, фіти п'ятогласної, теж замінено усього дві ноти, внаслідок чого руйнується дуже помітний, виразний мотив фіти, який у оригіналі задає й визначає відкрито гимнічний характер її розспіву. Отриманий мелодичний рух має цілком іншу структурну основу та зміст розгортання і є чужеродним для фіти.

Догмат «В Чермнім мори» є першим у циклі, де Олександр Кошиць прагне знайти заміну традиційної тактової побудови, відмовляючись від класичної метро-ритмічної пульсації на користь рядків вербального тексту. Як наслідок, кожен такт може охоплювати від 15 до 20 долей (якщо рахувати за чвертями) і наближатися за обсягом до мелорядків. Але для зручності прочитання музичного тексту для виконавців композитор проставляє тактові риси пунктиром. В їх розташуванні він орієнтується на логіку мотивів, тому місцями тактові риси проставлені не одночасно у різних партіях, бо логіка утворення мотивів в умовах поліфонічної фактури може бути різною у різних голосах.

З виконавського боку догматик п'ятого гласу не має унікальних особливостей, яких не було би і в розглянутих раніше. Лише варто відзначити одну тенденцію, на яку варто звернути увагу вже на цьому етапі роботи. Так, у проведенні монодичного першоджерела зустрічаються довгі тривалості, які заповнюються дрібними у інших хорових партіях. Тож варто приділити увагу таким особливостям, а точніше — вибудувати динаміку таким чином, щоб надалі — при роботі над фактурою — провідна мелодична лінія не загубилась.

Догмат шостого гласу «Кто тебе не ублажит» характеризується постійними міграціями монодичного першоджерела між різними хоровими партіями. Власне, його лінія не залишається у партії одного голосу більш двох мелорядків поспіль. Зміна партії на межах мелорядків, між тесітурно близькими партіями, а також, коли після міграції всередині рядку партія залишається й в наступному рядку, практично, не заважає їх виявленню та сприйняттю. Але цей простий вид міграції помітно поступається у цьому Догматі місцем складним, а також хитромудрим: що відбуваються всередині мелорядку, між його сегментами., а також у взаємодії тесітурно віддалених партій. У 16-му та 19-му мелорядках утворюються

майже, карколомні сполучення між звуками мотивів, ще й між контрастними регістрами У 16-му на словах «не во двою лицу» проведення поспівки (яка відсутня в словнику Металлова (у даній роботі вона позначена літерою «*d*»)) починається в партії басів, але на складі «-ю» замість чвертки «ля» виписана половинна, і, через це, зникла повторена чвертка «ля», що необхідна для наступного складу «ли-». Ця потрібна з потрібним складом нота виявилася у тенорів, які до цього рухалися в терцієвому подвоєнні до басів, а наступний – кадансовий мотив знайшовся у сопрано («-цу»); над сопрано виписана правильна підтекстовка, яка є у поспівки в оригіналі, і яка виявилася зіпсованою у партії басів. У 19-му поспівка (*Храбриця*) знов починається у басів, із терцієвим подвоєнням у тенорів (слова «не слітно»); далі подвоєння переходить в унісон, до якого долучається октавний унісон у сопрано («по-зна-»), наступний склад «-ва-» розспівують самостійно сопрано (висхідна гамма від *e* до *h*). Проте *h* опиняється вже за межами поспівки, і потрібну, замість *h*, ноту *g* знаходимо у басів: вона завершує варіантне децимове подвоєння до розспіву сопрано і починає наступний вільний мотив, а в партії сопрано звучить мелодичний кадансовий зворот на двох останніх складах «-е-мий» слова «познаваємий» (докладно про техніку подвоєнь дів. у наступному підпункті 2.3.3.). Отже, в обох цих мелорядках мелодія першоджерела є збереженою. Але, зрозуміло, що на слух це, практично не сприймається, бо сприйняття керується природною логікою мелодичного руху, У таких складних умовах формально збережена поспівка не сприймається як така, тобто, існує у партитурі у прихованому виді. Тут потрібні власна мотивація та виважене рішення диригента у питанні виконавського проявлення оригінальної мелодії та її відділів в вибудовуванні логіки мелодичного руху, ліній хорової партитури. Можна працювати над чітким донесенням стародавньої мелодії попри усім технічним завадам, Можна залишити її у прихованому, утаємниченому стані. Але виявити її у хоровій тканині, знати про неї, напевно потрібно.

З 22-х мелорядків догматику чотирнадцять є повністю збереженими (3, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22), у 22-му «*ritardando*» засобами тривалостей на завершення Догмату. У поспівках, які мають елемент «*Підтримка*» змінено

метроритмічну структуру цього елемента: п'ятидольник оригіналу Кошиць замінив «квадратним» чотирьохдольником (4, 8, 12, 18 мелорядки). У першому та 13-му вставлено вісімку, внаслідок чого змінився інтонаційний тип мелодики (на народно-пісенний, лірико-романтичний). У 2-му та 5-му змінено звуковисотні властивоті; у другому заключний мелодичний зворот-оспівування замінений гармонічним кадансуванням ускладненої структури: рух до тональності *G dur* із попереднім відхиленням у *a moll* як тональність другого ступеню, внаслідок чого в мелодії поспівки з'явився хроматичний хід, принципово не можливий у монодичному піснеспіві. У 5-му мажорний нахил завершення поспівки замінений рухом у мінор, для чого змінено напрям заключного секундового ходу.

У мелодиці Догмату привертають до себе увагу доволі розгорнуті розспіви, у порівняння із пануючим невматичним типом співвідношення музичного та вербального рядів: розспівуються слово «Діва» в другому мелорядку, та слова «Чистая» у кульмінаційному 21-му. Вочевидь, такими розспівами Олександр Кошиць прагне підкреслити основні епітети чи слова, безпосередньо пов'язані з Дівою Марією. Їх варто втілювати за рахунок мікродинаміки, заснованій на кресендо і дімінуендо і підкреслюючи на тембро-артикуляційному рівні там, де це співпадає з логічними наголосами музичного тексту.

Догмат сьомого гласу «Мати убо позналася єси» можна вважати зразком збереженості оригінального піснеспіву. З шістнадцяти мелорядків десять проводяться точно, ще три (10, 14 та 16 мелорядки) можна вважати фактично збереженими, бо мають незначну зміну, а саме: в них вдвічі збільшена тривалість двох заключних нот із значенням природного *ritardando* для підкреслення гармонічних кадансових формул на завершеннях розгорнутих синтаксичних структур, а також (16) і самого Догмату. До них можна долучити точно викладену поспівку другий половині дванадцятого мелорядку, який складається з двох поспівок. Перша з них майже зруйнована, а друга збережена. Решта два мелорядки (2-й та 8-й) мають помітні відмінності: другий отримує інший ритмічний зміст, а у восьмому кадансовий секундовий крок перетворений на емпатичну камбіату за участі романтичного D^{\flat}_7 , тобто із зміною стилістики мелодики поспівки.

Першоджерело переважно міститься у партії сопрано (дискантів): з першого по 11-й мелорядки, у другий половині 12-го та у заключному 16-му. У першій половині 12-го, у 13 та 14-му мелорядках оригінальну мелодію доручено партії тенорів/других тенорів. У 15-му її співають баси, але висхідний кадансовий хід передається тенорам, відбувається внутрішньо-рядкова міграція..

Як бачимо, активна міграція, відбувається наприкінці (у заключній частині), і на це, вочевидь, потрібно звернути увагу і при виконанні. Цією активізацією і динамізацією музичного руху Олександр Кошиць підкреслює кульмінаційну фазу розвитку, тож кожен вступ варто підсвітити темброво і артикуляційно. Ритмічні видозміни першоджерела сприяють утворенню своєрідного квазі-остинато з ходів вісімками і чвертями в межах терцій і кварт. Усі виконавські особливості, зазначені у попередніх гласах, актуальні і в Догматі «Мати убо позналася єси».

Догмат восьмого гласу «Цар небесний» Мелодичне першоджерело у восьмому гласі охоплює 22 мелорядка, з шістьма тематичними елементами і двома різними фітами. Збереженню першоджерела у даному Догматі стали на заваді кілька чинників. Насамперед, *панування повторюваності*: так, головна поспівка гласу *Кулизма середня* займає 9 мелорядків. Ще одна значна поспівка *Поворотка* має п'ять проведень, і поспівка *Унилка* три. Три поспівки та дві різні фіти проводяться однократно. Таке значне панування повторюваності компенсується активною варіантністю викладень мелорядків та поспівок, тобто, внесенням змін у мелодії першоджерела. Дійсно, точно викладеними є вісім, до них можна додати заключний мелорядок, цілісний за проведенням, але із вдвічі збільшеними тривалостями двох останніх звуків, як це часто робить композитор при оформленні гармонічних кадансів на завершенні синтаксичних побудов і Догмату у цілому. З них 6 проводяться без міграцій, а в двох заключній мелодичний зворот переноситься в інший голос, що певною мірою ускладнює і визначення, і співацьке виконання поспівки. Вже на прикладі невеликої, у порівнянні з іншими Догматами циклу, групи точно збережених мелорядків проступає тенденція у ставленні Олександра Кошиця до піснеспівів першоджерела, яка є провідною у даному Догматі: *принцип їх недоторканності поступився принципу авторського діалогу із першоджерелом*, що

технічне виразилося у закономірності послідовного введення ускладнень в усіх засобах й способах застосування оригіналу, починаючи з улаштування композиції. А саме: ланцюг мелорядків зберігається у функції стріжня форми твору. Проте, певна їх частина складається з фрагментів поспівок та вільних сегментів. Найбільш вільними є два фітних мелорядки. У першому (на словах «Єдин єсть Син», в партії перших тенорів) зберігається послідовність звуків малого варіанту фіти (з наданих у монодичному піснеспіві), з купюрою двох звуків, але музичний зміст їх послідовності визначається авторською ритмізацією, участю додаткових двох звуків у мотиві камбіати та улюбленим акордом Кошиця D^{\flat}_7 , якими створена атмосфера теплого ліричного почуття. Від другої фіти (на довгому розспіві слів «Тім же») немає жодного звуку; утворюється цілком вільний період, який завершується серединним кадансом на доманті до $F dur$. Для цих фітних, а також для мелорядків, в яких проводяться лише частинки поспівок, або поспівки з дрібними купюрами та вільними вставками на їх місці (на слові «проповідующе» є лише перша частина *Кулізми*, замість другої – вільний сегмент; у проведенні *Поворотки* на слові «ісповідуєм» дрібний вільний сегмент замість сегменту поспівки в її частині перед заключним зворотом, тощо) *порядок ланцюгу мелорядків першоджерела виконує функцію підтримання часових обсягів* структурних одиниць форми Догмату відповідно до часових обсягів рядків першоджерела.

Другим значним чинником ускладнення питання збереження оригінального піснеспіву є складні ритмічні малюнки, властиві провідним поспівкам гласу, які виявляються головними ознаками цих поспівок, а поспівки надзвичайно панують у піснеспівах. Йдеться про поспівки *Кулізма середня* й *Поворотка*. І якщо ритміка *Кулізми*, незважаючи на пунктири та синкопи, легко вкладається у періодичну двійкову пульсацію, то саме метричний бік ритмічного малюнку *Поворотки* опинався не вирішеним у перекладі на сучасну нотацію (безумовно, рішення можна було знайти, якщо було б одне єдине проведення поспівки, але проведення 5, і умови хорової партитури, напевно, ускладнили ситуацію). Ось ритміка та метрика цієї поспівки у оригіналі, зразок з мелорядку «Совершенна Того Бога», на словах «Того Бога» (див. нотний приклад 5):

Нотний приклад 5

Восьмий Догмат: ритміка та метрика поспівки *Поворотка*, у першоджерелі
та у Догматі Олександра Кошиця

У прикладі на верхньому нотоносці розміщено мелодію поспівки у оригінальному запису, над нею цифрами позначено кількість метричних долей у ритмічних групах, а над цифровим рядом надані ті ж самі ритмічні групи у тривалостях, якими користується Олександр Кошиць у своєму циклі (удвічі дрібнішими за оригінальний запис). Під нотоносцем з першоджерела розташовано сегмент хорової партитури Догмату із тією ж саме поспівкою (в партії сопрано) в ритмізації, яку надав композитор: в ній послідовно витримана двійкова пульсація в складних ритмічних малюнках. Проблемний сегмент припадає на склад «-га» слова «Бога». Четвертій, п'ятій та шостій ритмічним групам першоджерела відповідають група з пунктиром (4-та) та синкопа (5-та) у Догматі. Тридольна група першоджерела втрачає цільність і розподіляється між двома групами у Догматі: перші дві її ноти потрапляють на останні вісімки *d-c* групи з пунктиром, а остання *b* – на першу ноту синкопи. Обраної ритмізації Кошиць дотримується в усіх проведеннях *Поворотки*, проте послідовне проведення в єдиному голосі відбувається лише одному з 5-ти, саме, у тому, яке наводиться у прикладі. В решті проведеннь визначення поспівки

ускладнюється внутрішньо-поспівковими міграціями, де заключна синкопована група переноситься в інший, регістрово віддалений голос або зміщується у позицію верхнетерцієвого подвоєння.

Саме висока інтенсивність та переважання складних форм міграцій, а саме, внутрішньорядкових, і, інколи, навіть внутрішньомотивних, є ще одним з чинників внесення змін у поспівки та суттєвого ускладнення питання їх виявлення і, відповідно, досягнення необхідної якості виспівування лінії оригінальної мелодії. Від техніки подвоєнь (саме, верхне-терцієвого подвоєння) до проблеми міграцій додався прийом викладення одного з сегментів поспівки у висотній позиції верхнетерцієвого подвоєння (випадки подібного «терцієвого заміщення» були поодинокими у попередніх Догматах як один з прийомів змін у поспівці). Тож у аспекті збереженості поспівок восьмий глас є дещо схожим до четвертого, що є цілком логічним з точки зору драматургічної цілісності циклу. Останній догмат є кульмінацією і підсумком усього розвитку, тож, відповідно, і його масштаб має відповідати цій ролі.

Варто зауважити, що матеріал заключних мелорядків (починаючи з п'ятнадцятого) є генеральною кульмінацією. Через це композитор значно інтенсифікує і процес видозмін поспівок. У вісімнадцятому мелорядку Кулізма зазнає значних змін через тонально-гармонічні чинники. Фактично, перед нами приклад того, як задля узгодження Олександр Кошиць радикально змінює поспівкову структуру, від якої лишаються лише окремі звуки.

Міграції у даному Догматі починаються вже з третього мелорядку. Так, у 3-му та 4-му мелорядках у послідовності *Поворотки* та *Кулізми* в обох поспівках заключний зворот не просто передається з партії альт/другого сопрано у партію сопрано, а ще й з верхне-терцієвим заміщенням, а мелодичний каданс *Кулізми* опиняється навіть у партії басів, що є одним з вживаних у цьому Догматі прийомів.. Далі, на початку п'ятого мелорядку, композитор використовує тріо голосів на словах «От Діви бо чистия плоть приємий», де першоджерело розміщується у партії сопрано (дискантів). Перехід відбувається на словах «прошедий» від партії сопрано (дискантів) стрімко до партії баритонів на заключному звороті *Поворотки*, і

залишається там (на розспіві слова «с вомпріятієм» з терцієвим подвоєнням у партії тенорів. Це рішення композитора продиктоване розширенням музичної тканини у діапазоні, де верхні голоси рухаються октавою, забезпечуючи гармонічну підтримку для чоловічих голосів.

Цікавий прийом міграції теми з голосу в голос, що пов'язаний з теситурними умовами та драматургією розвитку піснеспіву спостерігається на слові «ісповідуєм» (17-й мелорядок): *Поворотка* проходить у партії басів та баритонів. Як тільки теситурні умови стають проблемними для цих голосів, проведення переходить до верхніх голосів (18-19-й мелорядок), який до цього мав терцієве подвоєння основної мелодії. Коли верхні голоси виходять у верхню теситуру, проведення знову переходить до басів та тенорів з варіантним терцієвим подвоєнням на словах «Єго же моли». Останній звук монодичного першоджерела завершується октавним унісоном. Наступне проведення поспівки потрапляє знову до партії верхніх голосів — сопрано (дискантів) на словах «Мати безневiстная помилуватися душам нашим».

Таким чином, кожен Догматик має як унікальні, так і універсальні особливості роботи з монодичним першоджерелом, що вимагає уважного підходу до виконання та збереження монодичної лінії першоджерела, забезпечуючи гармонійне та збалансоване звучання хорових партій.

2.3.3 Подвоєння сегментів мелодії мелорядків.

Наступним етапом роботи є розбір та вивчення подвоєнь, що складаються з мелодії першоджерела і його подвоєнь (чи еквіритмічного паралельного руху) в інших голосах. У тому чи іншому вигляді, вони присутні в усіх догматах і формують своєрідний каркас для музичної фактури. Саме цей факт обумовлює необхідність пропрацювання кожного подвоєння, що звучить протягом форми. Воно має на меті вислухати і вивчити їх, щоб створити міцний базис для вибудовування всієї фактури.

Подвоєння – це дублювання мелодичної лінії одного голосу в іншому голосі засобами паралельного голосоведення за певним обраним інтервалом, внаслідок якого мелодична лінія перетворюється на стрічку, «потовщену» («товсту») мелодію, і такий тип руху голосів є стрічковим. В умовах багатоголосної фактури голос-дубль втрачає функцію самостійного «суб'єкту» у ансамблі голосів, і їх реальна кількість зменшується. Проте, потовщений голос, голос-стрічка набуває нових якостей, зокрема, тембрових, бо підсвічується гармонією інтервалу, що, як правило, застосовується як засіб підвищення ваги даного елемента фактури. Поняття «подвоєння» виражає саме інтервальне потовщення, яке є доволі поширеним фактурним прийомом в музичній практиці. Але для потовщення використовується також рух паралельними акордами (співзвуччями), і виникає вже не просто стрічка, а шар. В середині шару сполучення вертикальних одиниць може відбуватися на основі не паралельного голосоведення, яким забезпечується збереження однакової структури вертикальних одиниць, а більш складного – прямого, наслідком якого утворюються співзвуччя із різною структурою.

Олександр Кошиць активно застосовує різноманітну техніку потовщень, де подвоєння є лише однією, - найпростішою, - з форм стрічкового руху. В Догматах виявляється цілий комплекс цих форм, які відрізняються одна від одної за кількома ознаками, а саме:

- а) за часовим обсягом послідовно витриманої обраної форми;
- б) за ступенем точності дублювання; в) за кількісним складом голосів, які беруть участь в утворенні стрічки.

Під кутом зору механізмів утворення фактури важливою є закономірність співвідношення голосів в комплексі потовщення: мелодії не є рівноважними, одна з них є основною, а друга чи решта – похідними. Проте, визначення, яка з мелодій яку саме роль відіграє, вирішується у конкретних умовах кожного «відділу» фактури, що є змістом одного з етапів її вибудовування для створення виконавського ансамблю. Якщо твір має першоджерело, то його мелодія є провідним елементом фактури.

У визначенні часового об'єму стрічки композитор орієнтується на обсяг мелорядку. Якщо впродовж повного мелорядку, або поспівки як визначальної його частини витримується єдина обрана пара голосів та єдиний інтервал для паралельного руху, то утворюється «регулярна» (або «систематична») форма стрічкового голосоведення, яка обирається для потовщень, насамперед, мелодій першоджерела. У потовщеній мелодії задіяні, як правило, сусідні голоси або, інколи, дівізії партії. Причому, як зазначає М. Молдавін панує верхнє-терцієве подвоєння, яке є властивим для підголоскової структури багатоголосся української народної пісні [54], для культури кантів (структури «кантового триголосся», яке є важливим елементом фактури українських партесних та хорових концертів) та псалм, а також для традиції багатоголосного співу Києво-Печерської Лаври. Тобто, терцієва стрічка є важливим елементом національного музичного мислення та соціального слухового досвіду, тому легко й органічно сприймається й співаками, й слухачами.

Крім того, як визначальна вона залишається підґрунтям в усіх ускладнених та складних формах потовщень, адже утворення стрічок не завжди пов'язане у Догматах із мелодією оригіналу й зовсім не обмежується регулярною формою. *Стрічковість є базовим явищем в упорядкуванні фактури у творі Олександра Кошиця*, хоча не є неодмінним її елементом, бо в циклі представлені поліфонічна, акордова, інколи гомофонно-гармонічна, і, в деяких моментах фрагменти фактури, наближеної до монодичної. В акордовій та гомофонно-гармонічній фактурі композитор застосовує у партії басів октавне подвоєння, або триголосне потовщення, коли співзвуччя складається з квінти та кварта в обсязі октави (автентичне перфектне співзвуччя), для витриманих гармонічних педалей. Акордова фактура є важливою, але панує, безумовно, поліфонічна у виді різнотемної поліфонії. Характерною властивістю поліфонічної фактури є те, що вона, переважно, простромлена стрічками, проте, далеко не завжди в простих очевидних формах. І панує не регулярна форма, а дрібно-структурна, а саме: вона будується як ланцюжок маленьких ланок, кожна з яких складається з двох-трьох інтервалів. Ці ланки утворюються між різними голосами (тобто ланцюжок мігрує по голосах фактури), мають різні інтервали подвоєння, можуть накладатися та перетинатися

одна з одною. Інтервали потовщення, що представлені у Догматах, - це терція, децима, секста. Подібний тип голосоведення у багатоголосній фактурі має довгу поважну історію, витoki якої прослідковуються у ренесансній інтервальній гармонії суворого письма. Але у Кошиця, не скутого суворими правилами стародавньої гармонії, він набуває ускладнених конкретних форм, що належать вже до сфери винаходів композитора. Отже, *за часовим обсягом стрічки є два основних принципи: регулярний стабільний та дрібно-структурний перемінний, тобто, мобільний.*

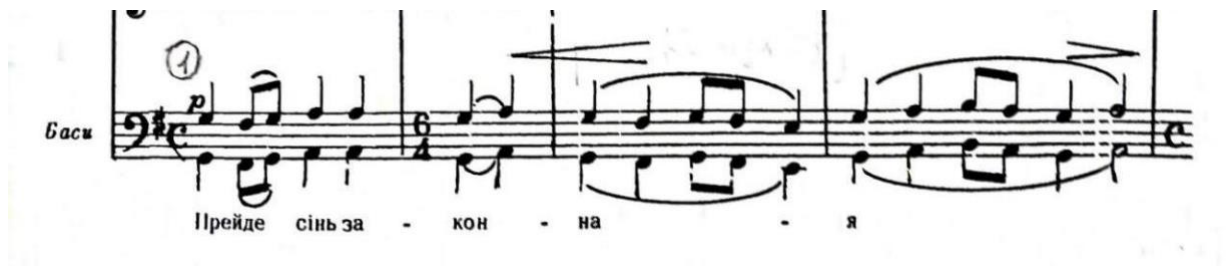
За ступенем *точності дублювання* вирізняються дві основні форми: точне дублювання та варіантне. Зрозуміло, що варіантне дублювання складніше виявляється. Але воно теж зустрічається у підголосках народної пісні, на відміну від Києво-Печерського багатоголосся, де верхнє-терцієве подвоєння витримується цілком точно.

За *кількісним складом голосів* потовщення, яке є у Догматах, може, крім подвоєння, бути триголосним – паралельними секстакордами, квартсекстакордами – це, переважно, у верхніх голосах на тлі мелодії у партії басів, чим нейтралізується жорстке звучання акордів. Проте, зустрічається стрічки саме квартсекстакордів. Рух паралельними акордами називається комплексним голосоведенням. Найскладнішим є дублювання навіть стрічки у різних регістрах в октавному співвідношенні, яке відбувається із застосуванням *divisi* у партіях голосів. Це вже подвійне дублювання. Його наслідком є підвищення щільності фактури, своєрідне фактурне *crescendo*, що застосовується Олександром Кошицем в кульмінаційних моментах форми.

Розглянемо явище стрічковості у Богородичному Догматі другого гласу «Прейде сень законная» з метою простежити процеси, які відбуваються у фактурі. Перший мелорядок «Прейде сень законная» (поспівка «Кокиза») розспівується мелодією поспівки у октавному подвоєнні у партії басів.

Нотний приклад 6

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сень законная»: перший мелорядок (1-4 тт.)



Це так званий «октавний унісон», який здатен сприйматися як унісон об'єктивно – за акустичною природою, та контекстуально, - внаслідок контрасту до багатоголосся попереднього Догмату (та до пануючого багатоголосся звичного навколишнього світу музики), незважаючи на різницю у тембрових відтінках між низькими та середніми басами. Октавне подвоєння суттєво відрізняється за властивостями від інших інтервалів потовщення, які, завдяки гармонічному фонізму, мають індивідуальну характерність і тим придатні бути засобами образної виразності.

Акустична природа фонізму інтервалу октави (а саме, співвідношення обертонових рядів обох звуків) не створює базу для виразного забарвлення гармонії інтервалу, бо обертони верхнього його тону в межах перших чотирьох «дохроматичних» октав, де саме й є можливості для формування фонічних характеристик інтервалів, повністю співпадають із обертонами нижнього тону. Така ситуація є, як раз, підґрунтям для «унісонності» октави.

В умовах художнього багатоголосся Догмату функція монодії як концентрації уваги діє у переключенні сприйняття від розмаїття багатоголосся до повної єдності підсиленого октавою унісону – єдина мелодія на відміну від кількох різних. У богослужбовому співі не допускався спів в октаву, єдність розумілася однозначно й точно. Співацькій гурт знаходив, встановлював спільний серединний регістр, зручний для високих та низьких голосів. Тому октавний унісон не є монодією, але може бути її символом та, у певному сенсі виконувати її функцію, у даному разі, - як завдання підсилення поспівки першоджерела. Метою такого завдання є акцентуація уваги на ідейному змісті тексту. Бо у тексті сформульоване догматичне положення, яке не могло існувати у Старому Заповіті та яке є одним з важливіших у вченні

Нового Заповіту: «Прейде сінь законная» (припинилося панування Закону, який був попередньо наданий Богом людству). Ця неімовірна новина доноситься у повній тиші (*P*), таємниче, *misterioso*.

Ще два Догмати починаються одноголосним заспівом, четвертий та останній, восьмий. Проте, між ними є суттєва різниця. У останньому, підсумковому Догматі циклу заспів, - перший мелорядок (поспівка *Перехват з отметом*), - виконується співаками партії сопрано в унісон, тобто за законами справжнього монодичного співу, «єдиними вустами»: «Цар Небесний» (Ісус Христос у Царському Небесному достоїнстві). У Четвертому Догматі заспів, теж перший мелорядок (поспівка *Рютка*), має виконати тенор соло (зрозуміло, що у богослужінні не могло бути співу соло). У даному разі, незважаючи на те, що звучить фрагмент оригінального піснеспіву, це не є монодією. Це одноголосний заспів в умовах загального багатоголосся, який представляє образ пророка – самотньої святої людини, яку Бог наставив на служіння людству, що є художнім засобом створення даного образу як одного з ключових у Старому Заповіті. Октавне потовщення застосовується Олександром Кошицем для акцентування слів тексту, виділення ідейно важливих образів або тез віровчення.

З мелорядками пов'язані ще «хорові унісони», якими охоплюються усі партії хору, що беруть участь у певному фрагменті, в основному, у межах трьох октав: велика+мала+перша, або мала+перша+друга, а також у межах октави. Це усього кілька випадків, причому у такому унісоні звучить лише початок мелорядку, один мотав або фраза, проте, функція концентрації уваги та виділення слів виконується. Це такі сегменти: 1. Перший Догмат: початок заключної частини, 17-й мелорядок, слово «Дерзайте»; 2. Четвертий Догмат, розвиваюча частина, 11-й мелорядок, самий початок на словах «Да Свой паки», повертає увагу до слів «Да Свой паки обновит образ, істлівший страсьми»; 3. Шостий Догмат, розвиваюча частина, 13-й мелорядок, самий початок на слові «Єстеством», повертає увагу до слів «Єстеством Бог сий»; 4. Восьмий Догмат, початок заключного мелорядку, молитовне звернення до Богородиці - «Мати». Причому, тут відбувається спонтанне, ніби, випадкове, гетерофонне відхилення від унісону, як це буває у

народному підголосковому співі, що справляє враження, свого роду, конкретизації змісту: саме, українська народна спільнота звертається до Божої Матері за помилуванням. Басовим октавним потовщенням початку 14-го мелорядку підкреслюються також слова «віри утвердження» у Першому Догматі, але на розспіві складу «-жде-(ніє») партія басів відгалужується від мелорядку та переходить у протилежний рух до нього, тобто, стає вільним контрапунктом.

Решта октавних подвоєнь, насамперед, у партії басів, відбувається *на контрапунктах до мелодії першоджерела* і має дві форми: а) артикульований читок, тобто відносно витримана рівномірна речитація *recto tono* (псалмодична) та б) мелодичний контрапункт, в основному, із силабічною підтекстовкою (складо-нота). Обидві форми також є засобом акцентуації певних слів вербального тексту. Сегменти з октавною басовою речитацією є поодинокими: це доміантовий органний пункт як тло для 13-го та 14-го мелорядків у Четвертому Догматі на слові «і заблудшее» («горохищное обрет овча»); підкреслення слів «по прошествії» (13-й мелорядок) у П'ятому Догматі; а також слів «Сія преграждение» у другому варіанті Першого Догмату. Мелодичний контрапункт утворюється лише у Другому Догматі. Цікаво, що за таких умов, фактично, утворюється полі-системна фактура: монодія у партії басів (точніше, октавний унісон у функції монодії; але, у Сьомому Догматі – справжній унісон басів, на словах «сказати язык не может» та «Матер Божию відущее») та різнотемна поліфонія або гармонічне багатоголосся у решти голосів.

Другий мелорядок Другого Догмату (із поспівкою *Муга*), у тексті якого продовжується викладення догматичного положення Нового Заповіту: «благодати пришедши» (панування Закону поступилося місцем Божественній Благодаті), розспівується також октавним унісоном басів.

Нотний приклад 7

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: другий мелорядок (5-7 тт.)

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are "бла-го - да - ти при - шед - ми,". The Soprano part starts with a melody in the first measure, followed by the Alto and Bass parts. The Alto part has a circled '2' and 'x' marks above it. The Bass part has 'x' marks above it. The score is divided into three measures.

У діалог із потовщеною мелодією поспівки вступає мелодія альтів. Співвідношенням двох мелодій за напрямом руху, а саме: на початку утворюється невеличкий мотив із протилежним рухом, далі ще два мотиви із паралельним – перш, висхідним, а потім низхідним та, востаннє, у мотиві-кадансуванні, знов із протилежним, - структурується двох-голосна побудова у межах другого мелорядку як така, що має чотири мотиви. Як відомо, мотив є найдрібнішою синтаксичною одиницею, *відповідно, побудова другого мелорядку є дрібно-структурною*. У мотивах з паралельним рухом немає очевидної стрічки, внаслідок мелодичної самостійності кожного з голосів. Проте, насправді, рух мелодії альтів координується інтервальним подвоєнням, яке виявляється на сильних долях: у другому мотиві (першому з паралельних) це паралельні сексти $a-fis^1$ та $h-g^1$, у третьому мотиві $h-d^1$ та $g-h$. Отже, у двох-голоссі в межах другого мелорядку утворюється дрібно-структурна, варіантна, змінно-інтервальна стрічка (варіанти: у другому мотиві секундовому ходу нижнього голосу, на кшталт спрощеного підголоску народної пісні, відповідає заповнення відстані між опорними звуками секундового кроку висхідним мелодичним мотивом вісімками; у третьому мотиві співпадає ритмічний малюнок в обох голосах, а мелодичні мотиви різні – в нижньому голосі по-секундове сходження, а в верхньому мотив-камбіата, тобто, від верхнього допоміжного до попередньої ноти тону відбувається стрибок донизу, камбіата (у теорії мелодичної фігурації камбіата визначається як «допоміжний, що покидається стрибком»)).

Третій мелорядок («якоже бо купина не згарає») розміщується у партії сопрано і складається з двох проведень однієї поспівки «*Під'їзд середній*».

Нотний приклад 8

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сїнь законная»: третій мелорядок
(8-10 тт.)

Перше проведення відбувається як гармонізація мелодії у тональності *G dur* послідовністю акордів в акордовій фактурі: I - I₂ - VI₇ - V₇ (в мелодії допоміжними звуками на слабкому часі оспівується тон *g*) - V₇⁹ - V₂ - I₆, останньою є прохідна децима між басом та тенором, яка створює із попередньою децимою тонічного секстакорду та наступною децимою тонічного тризвуку стрічку між звуками мелодії басів та подвоєнням у дециму у тенорів. Ця стрічка, як і вся гармонічна послідовність, перетинає межу закінчення першого проведень і завершується на початковому акорді у другому проведенні поспівки - тонічному тризвуку, що закінчує першу послідовність і одночасно починає наступну. Але партія тенорів виявляється не просто похідним голосом подвоєння, а і варіантною ріпостою у дрібно-структурній канонічній імітації, де ланка канону складається з двох нот: мелодична фраза в партії басів *ре-до-сі-ля-соль* (рівномірно чвертками) проводиться

також в партії тенорів на октаву вище пунктирним ритмом, починаючи з третьої долі, тобто, над нотою *сi* у басів.

Друге проведення бере участь у динамічному розвитку, який відбувається засобами, насамперед, стрічковості. Воно є більш стислим у часі, тому що в партії сопрано проспівується лише поспівка, без додаткових елементів, які передували їй на початку мелорядку. Гармонічна послідовність тут чітка, але голосоведення, яке має керуватися правилами сполучення акордів, є порушеним, внаслідок активного утворення дрібно-структурних подвоєнь; вони призводять до зміни фактури з акордової на поліфонічну різноманітного виду за участі елементів мікро-канону. У початковому тонічному тризвуку, де між басами та тенорами завершується децимова стрічка, одночасно починається між тенорами та сопрано секстова варіантна стрічка. У даному разі мелодії поспівки (сопрано) та мелодії ріспости, кожна з яких не можна було б змінювати, бо поспівка походить з першоджерела, а ріспоста тенора походить від пропости басу, дуже влучно підходять одна до одної. Ця пара припадає на склади тексту «не згара-». Зі складу «зга-» починається ще одна стрічка – між басами та альтами у дециму, рівними чвертками. І на складі «-ше» повертається пара басы-тенори у дециму, до якої від поспівки утворюється протилежний рух.

Четвертий мелорядок («опаляєма», поспівка *Мережа середня з підйомом*) розташований у партії альтів і має в партії сопрано регулярне верхнє-терцієве потовщення, на кшталт партій тенорів Києво-Печерського багатоголосся (нагадаємо лише, що у оригіналі неможливим є діз біля ноти *ре*):

Нотний приклад 9

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: четвертий мелорядок (11-12 тт.)

при - шед - ши, я - ко же бо я - ко ку - пи
о - па - ля е - ма.
о - па - ля - е - ма.
ше о - па - ля - е - ма.

У першій його половині витримується октавна гармонічна педаль (баси та тенори). А в другий половині до жвавого руху долучаються чоловічі голоси: баси рухаються протилежно до кадансового підйому стрічки жіночих голосів, тенори ж приєднуються до стрічки: опорні тони їх мелодичної фрази, яка знаходиться вже не в варіантному, а в різнотемному поліфонічному співвідношенні до мелодії поспівки, перетворюють інтервальне подвоєння у акордовий комплекс рух паралельними квартсекстакордами, що не дуже помітно, бо разом із гармонічним басом вони опиняються у складі чотириголосних акордів: $G_6 - a^5_3 - G^5_3$ (але у секстакорді подвоєною є терція).

П'ятий мелорядок («Тако Діва родила еси», поспівка *Муга*) мігрує з партії альтів («Тако Діва») до партії сопрано («родила еси»).

Нотний приклад 10

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: п'ятий мелорядок
(13-15 тт.)

Темпо I.

5
6,4
Та - ко Ді - ва ро - ди - ла е - си

×
Та - ко Ді - ва ро - ди - ла е - си

Поки мелодія оригіналу знаходиться в партії альтів, продовжується регулярна стрічка, яка почалася у попередньому мелорядку. Рух комплексу паралельних квартсекстакордів не має значення і не сприймається як такий, бо потрапляє у зворот гармонічного кадансування в умовах модуляції у паралельну тональність. Всі стрічкові утворення є проявом посилення ролі мелодичного начала, набуття ним самостійного значення у процесах утворення фактури. Тому у контексті визначальної ролі гармонічного начала, явище стрічковості повністю поглинається масою акордової фактури та правильним голосоведенням у формульних гармонічних зворотах. Проте, у даному разі, гармонічне середовище трохи підживлюється прихованими мікро-імітаціями: початковий мотив поспівки на слові «Тако» проводиться далі у збільшенні у складі мелодичного звороту в русі басів, а також, у скороченні на одну ноту, в партіях сопрано та тенорів у оберненні .

Всі стрічкові утворення є проявом посилення ролі мелодичного начала, набуття ним самостійного значення у процесах утворення фактури. Тому у контексті визначальної ролі гармонічного начала, явище стрічковості повністю поглинається масою акордової фактури та правильним голосоведенням у формульних гармонічних зворотах. Проте, у даному разі, гармонічне середовище трохи підживлюється прихованими мікро-імітаціями: початковий мотив поспівки на слові «Тако» проводиться далі у збільшенні у складі мелодичного звороту в русі басів, а також скорочено на одну ноту в партіях сопрано та тенорів у оберненні .

Шостий мелорядок («і Діва пребила єси», поспівка *Храбриця з Пауком*) проводиться в партії сопрано у дещо зміненому виді: на складі «-ла» (у слові

пребила). Замість *соль-мі* у пунктирному ритмі оригіналу сопрано мають співати *сі-соль*, тобто, на терцію вище; далі поспівка доспівується у партії альтів, отже, мігрує, а партія сопрано має співати верхнє терцієве подвоєння із доданою у сходженні четвертою нотою та кадансувати теж на терцію вище. Увага мимохить переключається до партії дискантів, що у цілому, помітно змінює мелодичний зміст мелорядку.

Нотний приклад 11

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: шостий мелорядок (15-18 тт.)

Якщо приділити увагу міграції та виділити кадансовий мотив в партії альтів, то стане можливим певною мірою нейтралізувати вплив змін. В першій половині мелорядку утворюється доволі розгорнута секстова варіантна стрічка між тенором та сопрано, тобто нижнє секстове подвоєння мелодії поспівки, причому, на складах «пре-би-» сполучаються у одночасності в партіях сопрано та тенорів протилежний рух вісімками та завершення паралельного руху секстами на сильних долях, тобто на чвертях. У завершальному звороті утворюється комплексний паралельний рух із змінним складом співзвучь: тризвук, два квартсекстакорди та секстакорд.

Сьомий мелорядок («Вмісто столпа огненнаго», складається з сегментів різних поспівок) міститься у партії альтів, має відмінності від оригінальної мелодії, які викликають зміни у її структурі.

Нотний приклад 12

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: сьомий мелорядок (19-22 тт.)

В партії тенорів в першій половині витримується серединний органний пункт, а далі половинними тривалостями тенори взаємодіють із партією альтів у малопомітній секстовій стрічці. Особливістю цього фрагменту форми є панування мелодії контрапункту до мелорядку, яка виконується спочатку октавним, а далі - справжнім унісоном в партії басів, що підкреслено динамічними вказівками, штрихами та означенням необхідного характеру співу *Grave*. Важливо, що мелодичний зворот у партії басів не виконує функцію басу гармонічної послідовності, як це було з подібним зворотом у третьому мелорядку. Він є нижнім звуком комплексного потовщення зі змінним складом акордів, як це було на завершенні попереднього мелорядку, проте, саме октавний унісон тут є визначальним, саме він виділений динамічно і має, незважаючи на динамічні хвилі, загальне *crescendo* від *mf* до *ff*.

У восьмому мелорядку («Праведное», поспівка *Кокиза*) мелорядок розташований у партії альтів.

Нотний приклад 13

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»:
восьмий мелорядок (23-25 тт.)

Пра - вед - но

Пра - вед - но - бо - ге, пра - вед - но - е

Очевидним є регулярне верхнє терцієве подвоєння у партії сопрано. Але насправді, на розспіві складу «-но-» утворюється триголосне комплексне потовщення паралельними квартсектакордами, останній акорд якого є одночасно першим у наступному мотиві. Наступний комплекс, який складається з сектакорду та двох квартсектакордів знаходиться на межі із наступним мелорядком та перетинає межу.

Але насправді на розспіві складу «-но-» утворюється триголосне комплексне потовщення паралельними квартсектакордами, останній акорд якого є одночасно першим у наступному мотиві. Наступний комплекс, який складається з сектакорду та двох квартсектакордів знаходиться на межі із наступним мелорядком та перетинає межу.

Дев'ятий мелорядок («возсія солнце», поспівка *Кулизма скамійна*, основна частина поспівки) починається верхнім терцієвим подвоєнням поспівки, яка знаходиться у партії альтів.

Нотний приклад 14

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»:

дев'ятий мелорядок (26-28 тт.)

Дві останні ноти поспівки переходять у партію тенорів, мають двократне збільшення і перетворюються на витримані педалі, на тлі яких розгортається рух жіночих голосів від унісону, через терцієву стрічку, що утворює акордові комплекси із витриманими тонами кадансу та доданими і теж витриманими тонами тризвуку Ре, аж до заключного, розгорнутого на півтори октави співзвуччя.

У десятому мелорядку («вмісто Мойсея», поспівка *Переволока мала закрыта*), першоджерело проводиться у партії басів:

Нотний приклад 15

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: десятый

мелорядок (29-34 тт.)

Tempo I

вміс - то Мо - і - се - я, Мой - се - я, Мо - і - се - я.

вміс - то Мой - се - я, Мо - і - се - я.

вміс - то Мо - і - се - я, Мой - се - я, Мо - і - се - я.

Тут бачимо панування широко-інтервальних дрібно-структурних варіантних подвоєнь, які утворюють своєрідну хвилю: секстова стрічка тенорів із сопрано (над басами, поза мелодією поспівки) – стрічка децим між басами та альтами – ущільнення у комплекс кватсекстакордів (баси-тенори-альти) – секстова стрічка між тенорами та альтами, знов у відриві від глибоких басів.

У одинадцятому мелорядку («Христос спасеніє душ наших», помпівка *Кулизма середня кінцева*), поспівка, яка знаходиться у альті в основній своїй частині, проводиться у верхнє терцієвому подвоєнні і має приховане комплексне потовщення:

Нотний приклад 16

Другий глас. Богородичен Догмат «Прейде сінь законная»: одинадцятий мелорядок (35-40 тт.)

Meno mosso

Хрис-тос спа - се - ні - е душ на - ших, душ на - ших, душ на - ших, душ на - ших.

Хрис-тос спа - се - ні - я душ на - ших.

Як це вже спостерігалось у п'ятому мелорядку, в умовах гармонічної формули кадансового звороту діє логіка правильного голосоведення в сполученні акордів, в той час, як явищем комплексного паралельного руху голосів керує логіка мелодизму. А ось паралельний рух тризвуками (на складі «на-» у слові «наших») є суворо забороненим в гармонічному середовищі, саме внаслідок чужої логіки руху голосів, й тому легко сприймається як потовщений комплекс. Дане комплексне потовщення є підсиленням *мелодичного* кадансування у поспівці – оспівування заключного тону.

Розглянуті у Другому Догматі засоби та форми техніки потовщення мелодичної лінії як мелорядку, так і решти голосів хорової фактури, представляють основні методи та механізми утворення стрічок. На їх ускладнення впливає широко вживана Олександром Кошицем міграція мелодії оригіналу по голосах хорових партій. Переміщенню головної мелодії (першоджерела) мусять відповідати утворення та переміщення по голосах ліній потовщень, що й спостерігається в доволі активній формі в інших Догматах. Одним з показових у даному питанні є наступний приклад з Третього Догмату, мелорядок сімнадцятий («свойства ціла сохраннышаго», із поспівкою *Перевивка*): мелодія поспівки починається в партії сопрано, переходить у партію басів і повертається до партії сопрано:

Нотний приклад 17

**Третій глас. Богородичен Догмат «Како не дивимся»: сімнадцятий
мелорядок (40-43 тт.)**

росо а росо ттара,
свойс - тва ці - ла со хрaнь - ша - го

свойс - тва ці - ла со хрaнь - ша - го.
росо а росо ritard. хрaнь - ша - го.
свойства ці - ла со хрaнь - ша - го.
росо а росо ritard. хрaнь - ша - го.

хрaнь - ша - го.

На слові «свойства» початковому звороту поспівки в партії сопрано відповідає у протилежному русі терцієве потовщення, яке знаходиться в партіях тенорів та басів (тобто, в вільних від поспівки голосах). Далі на складі слова «ціло» «ці-» другий мотив поспівки звучить вже у партії басів, і до нього утворене точне секстове дублювання у партії альтів. Наступні два мотиви оригіналу розташовані знов у сопрано (на останньому складі попереднього слова «-ло» та перших складах «сохрань-» наступного слова «сохраньшаго»), разом з якими у партії тенорів звучить у формі дуже спрощеного варіанту секстове подвоєння до них.

Із мелодичним завершенням поспівки на останньому складі слова («-го») решта голосів утворює гармонічний зворот серединного кадансу-відхилення у тональність *e moll.* У ще одному прикладі з міграціями всі подвоєння відбуваються саме до поспівки:

Нотний приклад 18

Восьмий глас. Богородичен Догмат «Цар Небесний»: чотирнадцятий мелорядок (14 т.)

і со - вер - шен - на че - ло - ві - ка во - іс - ти .
со - вер - шен - на че - ло - ві - ка во - іс - ти .
і со - вер - шен - на че - ло - ві - ка во - іс - ти .
со - вер - шен - на че - ло - ві - ка во - іс - ти .

Це Восьмий Догмат, чотирнадцятий мелорядок («совершенна чоловіка»), широко розгорнутий за рахунок великої додаткової частини перед визначною для восьмого гласу поспівкою Кулизма середня. У цьому фрагменті є міграція зі зміною інтервалу, лінії подвоєння, ділянка протилежного руху та міграція поспівки відносно сталого за партію тенорів парного голосу зі зміною інтервального співвідношення із ним. Ланки протилежного руху як контрастного до паралельного доволі часто зустрічаються у даному Догматі. Як це характерно для восьмого гласу октоїху, і тут узагальнюються напрацювання всіх восьми Догматів.

Активним застосуванням протилежного руху вирізняється Шостий Догмат. Можна сказати, що в утворенні музичної тканини хорової партитури у цьому Догматі техніка застосування протилежних рухів набуває, за значенням, рівної ваги із технікою стрічковості (себто, застосування паралельного руху). Після Шостого Сьомий Догмат майже вражає цілковитим пануванням регулярної стрічковості. У Восьмому Догматі протилежний рух є теж досить вживаним, але панує стрічковість у різноманітних формах. Отже, на початку мелорядку доволі помітно представлене верхнє терцієве подвоєння у партії тенорів до провідної мелодії мелорядку у партії басів (від слова «совершенна» тут три перших склади).

Далі, фактично, у межах одного мотиву (на останньому складі слова «совершенна» та на першому складі слова «человіка») лінія голосу-подвоєння опиняється у партії сопрано в паралельному русі вісімками на відстані децими і швидко змінюється протилежним рухом до поспівки, після чого повертається у партію тенорів як верхнє-терцієве подвоєння (на двох останніх складах слова «человіка»). Далі ця лінія залишається у тенорів, а лінія мелорядку мігрує з партії басів до партії альтів, до якої потовщення стає вже нижнє секстовим, ритмічно варіантним. У даному мелорядку змінене завершення поспівки: замість останньої половинної ноти, якою мале звершуватися мелодичне кадансування як секундове оспівуванням цієї заключної ноти, композитор додає мелодичний зворот з ускладненим оспівуванням вже іншої, на секунду нижчої, за поспівкову, ноти.

На прикладі потовщень у Другому Догматі разом із даними двома прикладами з Третього та Восьмого Догматів стає зрозумілим, що все це індивідуальні зразки і що музична тканина у кожному Догматі складається з мозаїки таких ось не схожих одна на одну, за конкретним сполученням (комбінаціями) засобів та способів оформлення побудов, що їх, якщо не безліч, то велике розмаїття. Але самі засоби та способи піддаються узагальненню та класифікації. Саме на їх основі запропоновано вище наведену диференціацію способів утворення стрічкових структур. З неї залишилася найскладніша форма комплексного голосоведення – подвоєння стрічкового комплексу. З усіх мелорядків усіх восьми Догматів налічується лише чотири зразки. Це зрозуміло, тому що це надзвичайний засіб з тих, якими користувався Олександр Кошиць.

Перший фрагмент – це верх кульмінаційної зони Першого Догмата, підкреслений динамічно (*ff*): *divisi* сопрано та тенорів утворюють дві терцієві стрічки, які знаходяться на відстані октави одна від одної, тобто, у підсумку, *утворюється подвоєне в октаву* потовщення мелодії поспівки:

Нотний приклад 19

Перший глас. Богородичен Догмат «Всемірною славу»: двадцятий мелорядок (52-54 тт.)

дер - зай - те, лю - ді - є

дер - зай - те, лю - ді - є

дер - зай - те, лю - ді - є

дер - зай - те, лю - ді - є

Чвертки партії альтів у першому мотиві мелодії доповнюють терцієву стрічку у жіночих голосах до комплексного руху акордами (два 5_3 , і між ними на прохідній вісімці складається 6_4), і тим самим вибудовується щільна, насичена фактура, яка надає висхідному руху на початку мотиву сили й потужності («дерзайте людіє»). Другий фрагмент знаходиться на завершенні експозиційного розділу Першого Догмата і також бере участь у оформленні його кульмінаційної зони, на словах «вспоїм Марію Діву»

Нотний приклад 20

Перший глас. Богородичен Догмат «Всемірною славу»: четвертий мелорядок (12-13 тт.)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'во - спо - ім Ма - рі - ю'. The score is written in a single system with four staves. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked with 'f' (forte). The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes.

Тут також сполучаються у єдиному цілому дві терцієві стрічки, верхня з яких перетворена, за участі альтів, у комплексне потовщення з акордами змінної структури. Подвійним потовщенням, яке складається в межах першого мотиву задається тон і масштаб співу на честь Діви Марії.

Третій фрагмент (див. нотний приклад 19) – кульмінація Четвертого Догмату «і спасет, Богородице, мір», де комплексом терцієвих стрічок підсилюються завершальні слова «Богородице, мір».

Нотний приклад 21

**Четвертий глас. Богородичен Догмат «Іже тебе ради»: кульмінація,
двадцять другий мелорядок (53-55 тт.)**

і спа - сет Бо - го - ро - ди - це, мір,
 да - ми і спа-сет Бо - го - ро - ди - це, мір,

Особливістю взаємодії стрічок у даному Догматі є варіантне їх співвідношення, а також зміна їх початкового паралельного руху протилежним напрямком наприкінці побудови. Мелодія поспівки (*Ясниця*; 21 мелорядок) знаходиться у другому сопрано і збережена точно, але крім останньої ноти: внаслідок застосування на слові «мір» у музичному тексті риторичного зменшеного септакорду, необхідного для художньо-образного висвітлення змісту вербального тексту, композитор змінює заключну ноту поспівки. У теноровій стрічці від поспівки залишається лише її перший мотив.

Відрізняється від комплексів Першого Догмату і партія альтів; тут вона представляє серединний органний пункт, який заповнює і ущільнює простір фактури, але виокремлюється зі стрічкового комплексу як самостійний елемент тканини. У останньому фрагменті, з Восьмого Догмату, стрічковий комплекс є засобом оформлення динамічної вершини експозиційного розділу (як це було у Першому Догматі, другий приклад):

Нотний приклад 22

Восьмий глас. Богородичен Догмат «Цар Небесний»: четвертий мелорядок

(4 т.)

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics are in Ukrainian: "і сче - ло - ві ки по - жи - ве." The score is in G minor and 4/4 time. It features a fugue-like texture with staggered entries of the vocal parts. The Soprano part starts with a half note, followed by the Alto and then the Bass. The lyrics are: "і сче - ло - ві ки по - жи - ве." The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and phrasing slurs.

Експозиція будується за фуго-подібною схемою фактурного *crescendo*, тобто, поступового збільшення голосів за способом почергового їх вступу від одного голосу до повної їх кількості. Причому, Олександр Кошиць застосовує навіть техніку імітації: основна частина першого мелорядку проводиться у партії альтів, а на тлі варіанту завершального мотиву вступає партія тенорів і проспівує ту ж саму частину мелорядку на квінту нижче (на кшталт субдомінантової відповіді у фузі).

На іншому варіанті заключного звороту вступає у альтів другий мелорядок, і далі до його завершення звучить різно-темне двох-голосся. Третій та четвертий голоси (партії басів та сопрано) вступають вже в канонічній імітації із дрібною першою пропостою (дві чверті) та октавною відповіддю (насправді, через дві октави), внаслідок чого утворюється стрічка у дециму між пропостою та ріспостою (децима теж через октаву), як це було у Другому Догматі. Канонічною парою оточується проведення третього мелорядку у партії альтів. Досягнуте чотириголосся приводить до наступного, четвертого мелорядку, проведення якого відбувається, завдяки долучення засобів *divisi* сопрано та тенорів для отримання стрічкового комплексу на словах «і с чоловіки поживе», вже в акустичному шести-голоссі.

Під кутом зору поліфонічної фактури, голосів, які мають різний мелодичний матеріал, тут чотири, а саме:

1. мелодія мелорядку у верхне-терцієвому подвоєнні, тобто, як «товста» мелодія, терцієва стрічка, а не лінія в *divisi* сопрано – це перший голос (провідний за значенням);

2. серединний ритмізований органний пункт в партії альтів – це другий голос;

3. третій голос у *divisi* тенорів, тобто, як і перший, у вигляді терцієвого потовщення;

4. і четвертий у партії басів – теж ритмізований органний пункт, який на мить посилюється октавним подвоєнням у великій октаві і тим додає акустичний сьомий голос, який не збільшує кількість поліфонічних голосів, але розширює просторовий обсяг фактури і посилює динамічний план цього величного фактурного *crescendo* на його найвищому динамічному ступені.

За ознакою мелодичного змісту і звукової щільності у цьому фрагменті безумовно панує стрічковий комплекс, який має тут не гармонічну форму подвійного подвоєння (октавного дублювання стрічок), як це було у фрагментах Першого Догмату, а поліфонічну, у вигляді різнотемного діалогу мелодично самостійних стрічок. Різнотемність підкреслена притаманним саме поліфонічному співвідношенню голосів – їх різночасовим вступом. Зрозуміло, що саме стрічковий комплекс є центром уваги у кульмінаційній фазі експозиції і суттєвим засобом її оформлення.

Отже, явище стрічковості є одним з важливіших у комплексі засобів композиторської техніки Олександра Кошиця у циклі Догматів. Регулярна його форма застосовується для вирішення завдань висвітлення ідей і образів богослужбових текстів в їх розумінні композитором як віруючою людиною та як митця. Гнучкі й рухливі різноманітні форми дрібно-структурної стрічковості, за участі також час від часу ланок протилежного руху, є визначальними засобами утворення музичної тканини.

Також можна відзначити досить багатопланову появу різних подвоєнь монодичного першоджерела на фоні загального контексту музичної форми. Особливо це помітно у догматиках 5-8-го гласів, де воно часто комбінується зі звичайним паралелізмом або з — проведенням груп нот, відмінних від теми. Також

зростає роль міграції першоджерела і подвоєнь і мультиплікації — коли тематизм першоджерела одночасно проводиться у трьох і більше голосах. Усе це, з одного боку, робить досить важким вибір пріоритетів для розбору музичного тексту (тобто чи є сенс відпрацьовувати дублювання, якщо вони покривають майже всю форму). Водночас, поєднуючи ці подвоєння і мультиплікації з іншими суміжними музичними подіями, можна досягти слухового сприйняття матеріалу хористами, уже на початку роботи над догматиками. Втім головна мета другого етапу — вибудувати з цих подвоєнь та мультиплікацій саме каркас і зробити міграцію першоджерела безшовною. Далі, саме це стає базисом для відпрацюванням звукотехнічних задач за окремими синтаксичними структурами, що складає сутність наступного етапу алгоритму.

2.3.4. Повне опрацювання всіх елементів фактури на рівні дрібних структурних одиниць, у межах кожної з них.

Даний етап є найдовшим при розучуванні догматиків. Він передбачає повне виконання усіх задач, пов'язаних з вибудовуванням фактури. Зокрема йдеться про наступні: звуковедення, динамічний, вокальний, артикуляційний ансамблі, мікродинаміка, фразування з тембровим підкресленням логічних наголосів (подібно до того, як це опрацьовувалось на етапі роботи з першоджерелом), з інтенсивною подачею в інтонуванні і філірування закінчень; робота над сполучниками (та іншими засобами), які поєднують різні структури.

Зауважимо, що рішення про обсяг фрагментів, які мають опрацьовуватися, лишається за диригентом. У даному разі єдиною вимогою є відповідність між межами цього фрагменту і мелорядків (а тим більше — поспівок). Наприклад, при підготовці нашого проекту, обсяг одного фрагменту міг містити в собі як один мелорядок, так і три. Але знову ж таки наголосимо, що головний критерій полягає у зручності для диригента і хористів.

Отже, розглянемо детальніше специфіку роботи над кожним Догматом.

Догмат першого гласу «Всемірною славу». Перший фрагмент охоплює перші два мелорядки, що відповідає 1-6-му тактам. В цілому він являє собою виразний рух мелодії першоджерела на тлі педалей в інших партіях. Якщо динаміка і фразування дискантів (сопрано) є зрозумілою, то у інших голосах потрібно втілити невеликі хвилі, які би відповідали і розцвічували мелодію. Також важливо підкреслити початковий хід з затактом.

Друга структура охоплює такти з 7 по 15-й, що відповідає 3-4-му мелорядкам (слова «і Владика рождшую небесную двер воспоім Марію Діву»). Серед основних задач — організація руху всередині фактури, з пульсацією довгих тривалостей і мікродинамікою коротких. Так, наприклад, довгі тривалості у середніх голосах мають інтонуватися з хвилястою мікродинамікою (Йдеться про перехід довгих/витриманих акордів від одного до одного – це моменти руху, для яких), щоб уникнути розвалу відчуття форми і ансамблю; у той самий час мелодичний рух в крайніх — утворює темброво розцвічений ансамбль. Стоячі акорди, коли переходять в інші звуки, мають рух, і потрібно відпрацювати коректну динаміку.

Рух потрібно організувати до логічного наголосу, що припадає на склад «-ю» в дискантів (початок 3-го мелорядку); при цьому в партії басів виразно розспівується «слава». Голоси сягають даної вершини на різних ритмічних долях, що потребує особливої уваги до координації вертикалі та до градації відтінків мікродинаміки у співвідношенні голосів.

Кульмінація структури припадає на третій мелорядок («Небесную двер, Воспоім Марію Діву»). Важливо притримати на піано і далі розвернути *molto cresc.* з кульмінацією на слові «Марію» і далі - невелике *diminuendo*. Велика тяга звуку в цьому місці, за рахунок об'ємної вокалізації, коректної манери виконання (об'ємно, незатиснено, має створювати враження польоту). На спаді у слові «Діву» потрібно проспівати м'яко, на *mp*. І, при цьому, монодичне першоджерело має виділятися, що прописано в партитурі. Така логіка, перш за все, працює на висвітлення символічного образу фрази, пов'язаного з відкриттям метафізичних дверей і подальшим прославлінням Діви.

Наступний фрагмент можна сформувати з 5-6-го мелорядків (слова «Безплотних піснь і вірних удобреніє»). У фактурі відзначимо доволі рухливі пасажі у партіях басів і тенорів.

Ці тенденції є ознакою поступового ускладнення і мелодизації голосів, так би мовити, супроводу, які поступово набувають вигляду розвинутих мелодій. Даний фрагмент можна відпрацьовувати по парам голосів, вибудовуючи динаміку і темброво-регістровий контраст. Найбільш рельєфним можна зробити лінію партії басів. Окрім цього варто враховувати і еквіритмічний паралельний рух між серединними голосами і мелодією першоджерела (який мав відпрацьовуватися на минулому етапі). Принцип ансамблю між голосами тут зберігається — заповненням хвилеподібною динамікою всередині довгих тривалостей. Наприклад, розглянемо розспів слова «піснь» (18-й такт). Загальний рух до нього розпочинається у попередніх тактах, саме слово є кульмінацією, а далі — легке дімінуендо і філірування (тобто заокруглення динаміки), і, через сполучник, перехід до наступної поспівки. Створення саме такої динаміки забезпечить плавний і хвилястий рух всіх голосів.

Наступна структура охоплює 7-8-й мелорядок (слова «*Сія бо явися небо і Храм Божества*»). Фрагмент розпочинається на *p*, і через крещендо виходить до вершини і логічного наголосу на слові «явися». Відзначимо, що хор виходить на свою вершину пізніше, що є одним з прикладів неспівпадіння цезур. Даний момент варто врахувати, вибудовуючи динамічний ансамбль, щоб не перекрити останню. В «небо, і храм Божества» можна побачити ущільнення фактури, що варто підкреслити ритмічним ансамблем. Загалом дане ущільнення відбиває тенденцію поступового ускладнення музичної фактури першого гласу, до того ж — є підсумком першої фази розвитку в догматі.

Наступний фрагмент може охоплювати 9-10-й мелорядки (слова «Сія прегражденіє, вражди, розрушивши мир введе»). У фактурі в цілому зберігаються тенденції до насичення, через дивізі голосів у верхніх голосах хору, тож і задачі з ансамблю голосів, фразування і мікродинаміки в цілому відповідають описаним вище. Втім варто окремо відзначити фрагмент 31-33 тактах з охопленням 11-го

мелорядку. Тут відбувається імітаційний розспів слова «розрушивши»: спочатку у сольного голосу, а на початку 32-го такту — у хорових. Складність моменту полягає, по-перше, у необхідності забезпечити безшовну передачу імпульсу від соло — до хору. По-друге, сама фактура хорової партії стає дуже складною, оскільки передбачає еквіритмічний рух трьох різних мелодій на розспіві «розрушивши» в умовах швидкого крещендування (окремо прописаного О. Кошицем). Необхідно добитися ідеального ансамблю голосів, що, з урахуванням вісімок і артикуляційних штрихів (наприклад ліг) є непростю задачею. Надалі, доцільним є темброво-динамічне підсвічення висхідного руху басів на словах «мир введе», у той час, як інші голоси досягли своїх кульмінаційних вершин. Остання особливість є третьою складною в межах даної структури.

У наступній структурі (12-й мелорядок, слова «і царствіє отверзе») фактура дещо простіша, а виконавські задачі не відрізняється від описаних раніше. Загалом вона є сполучною до подальшого фрагменту, що розпочинається від 13-го мелорядку і слів «Сію убо імуше» і головна складність якого припадає на 14-й мелорядок («і Віри утверденіє»), яка є кульмінацією другої фази і має складну поліфонічну фактуру з еквіритмічним рухом голосів і, особливо, дивізі в партії басів. У даному фрагменті (з огляду і на значення слова «утверденіє») потрібно зробити рішучий і, одночасно, урочистий характер. Голоси рухаються еквіритмічно, з розспівом слова «Віри», на який варто зробити логічний наголос (за рахунок темброво-штрихової атаки зокрема).

Найскладнішим з фактурного боку є фрагмент, що починається з «і поборника імами...» (15-16-й мелорядки). Він, фактично, наближує до кульмінації догматика. Фактура продовжує ускладнюватися і, по суті, остаточно набуває вигляду суми автономних мелодій у різних голосах. У таких епізодах складно утримати пульсацію і ансамбль різних голосів. Тож їх варто відпрацьовувати спочатку попарно, а далі поступово об'єднувати. Також можна окремо відпрацьовувати басову лінію з кожним іншим голосом, оскільки вона відіграє важливу роль у створенні урочистого і рішучого характеру, і тому має підсвічуватися. За рахунок цього можна створити динамічно і фактурно вірний ансамбль голосів і забезпечити рух до генеральної

кульмінації «Всемирную славу», що припадає на фрагмент, починаючи зі слів «Дерзайте убо» (16-й мелорядок).

Догмат другого гласу «Прейде сінь законная». Даний догматик, як уже вказувалось у п. 2.3.2 є найкоротшим у циклі, і складається з 11 мелорядків (усі інші в середньому мають близько двадцяти).

Разом з цим він може бути доволі складним саме з виконавсько-технічного боку, оскільки передбачає велику кількість штрихів, які, так би мовити, «підсвічують» семантику тексту (про її важливість також відзначалося вище). Деякі з них проставлені композитором, а деякі — буде, на наш погляд, доцільним зробити при підготовці твору. Так, у штриховій палітрі, окрім загального легатно-кантиленного звучання, в окремих місцях варто підсвічувати семантику слів саме штриховими засобами, зокрема стакато й акценти у смислових кульмінаціях. Також у догматику досить багато довгих нот, які створюють звукову педаль, отже в них потрібно звернути увагу на збереження звукової тяги.

Ще варто звернути увагу на місце дрібних тривалостей в оформленні музичного матеріалу, які можуть набувати вигляду загальних форм руху, без смислового навантаження. Навіть у таких моментах важливо добитися правильного звуковедення, щоб кожна нота була виспівана, а зміст слова або фрази — підкреслений.

Складність звуковедення можна помітити уже в першій структурі, що охоплює текст «Прейде сінь законная благодати пришедиши» (1-й мелорядок; 1-7 тт.). У ньому баси виконуються легатно-кантиленим штрихом задля безперервності звуковедення. Олександр Кошиць проставив ліги у межах тактів, але їхні «стики» мають бути безшовними, особливо на згадуваному розспіві слова «законная». Окрім ланцюгового дихання, потрібно слідкувати за динамікою, а також втілити спокійний темп, у межах *Andante-Andantino*. Також варто виділити верхній бас. Так, у контрапункті з альтами він створює щільне і діатонічне звучання, з перевагою консонансів. При виділенні верхнього басу, в ансамблі з альтами виникає резонанс. Одночасно верхній бас стає своєрідним посередником, який передає імпульс, ініціативу альтам, які вступають на слові «благодати» у п'ятому такті.

З динамічної точки зору матеріал 5-7 тактів має бути своєрідним підведенням до першої локальної кульмінації. Альти стають провідним голосом, у партитурі композитор пропонує співати їхню партію на *mf*, у той час як баси — *mp*. Але і партія останніх демонструє мелодичний і фактурний розвиток. Тож важливо слідкувати, щоб чоловічі голоси не перекрили альт, у якого звучить .

Наступний фрагмент відповідає обсягу третього і четвертого мелорядка (8-12 тт.) і містить такі слова: «яко же бо купина не згарає опаляема». Дана структура є першою кульмінацією на рівні цілісної форми «Прейде сінь законная» (наступна буде наприкінці). Це — логічна вершина вступної фази розвитку.

Найбільш важливими задачами тут є динаміка і фразування. Так, третій мелорядок складається з подвійного виконання Під'їзду середнього, а четвертий — розспів слова «опаляема» з використанням Мережи середньої / Підйому. Фактурно, вони вимагають поєднання в єдине ціле. Між обома проведеннями (межа 9-10 тт.) відсутнє філірування, тобто динамічне завершення фрази. Натомість одразу починається друге проведення, тож важливо не влетіти в перші ноти у цьому моменті. Цього можна досягти, якщо виконати композиторські штрихові позначки (йдеться про *tenuto*, що допоможе зробити звучання басів важчим, але і ґрунтовнішим) і рухатися у рівному та спокійному темпі.

Також варто звернути увагу на фермату у 11 такті, до якої потрібно вибудувати рух з поступовим *ritenuto* через партію тенора, під яке підлаштовуються й інші голоси. Важливість даної фермати полягає в тому, що вона зупиняє рух чоловічих голосів, які тягнуть педаль до кінця такту. Натомість у сопрано (дискантах) і альтів в терцію розспівається слово «опаляема». Далі, на початку 12-го такту, аналогічний розспів присутній у чоловічих голосах. Тож потрібно зробити правильну динамічну градацію одинадцятого такту: *cresc.* і *f* для басів, яке має прозвучати м'яко і об'ємно, а завершити такт філіруванням звуку на *diminuendo* (власне, О. Кошиць підкреслює цю необхідність динамічними вилками і нюансами).

Наступний складний фрагмент охоплює такти з 16 по 27-й (що відповідає 6-9-му мелорядкам), тобто фактично середину «Прейде сінь законная». У ньому можна

виділити дві структури, перша з них охоплює слова «І Діва пребила еси», друга розпочинається одразу за нею — «Вмісто стовпа огненого».

«І Діва пребила еси». Дана структура є цікавою під кутом зору перспективного мислення. У ній верхні голоси і тенор проводять досить щільну фактуру, при цьому — тут різке *diminuendo* в межах одного такту (на слові «еси»). Водночас, даний рух готує вступ дивізі басів в октаву на Grave, що відбувається надалі. Виконуючи даний фрагмент, потрібно мати на думці і цей басовий рух, оскільки тут важливо створити тебровий і динамічний контраст. Так, матеріал «І Діва пребила еси» звучить гранично світло, а тенор має звучати без напруги і м'якою атакою.

«Вмісто стовпа огненого». Виразна мелодична лінія у верхніх голосів, водночас у басів — рівноцінний протихід, який складається з акцентованого низхідного руху (19-21 тт.) і який підсвічено подвійним штрихом стакато й тенуто. Це і є той самий контраст, на який треба зважати (у цьому і проявляється важливість перспективно мислити в даному фрагменті). Його варто проспівати Grave і *non legato*, вимовляючи слова «стовпа огненого». Даний контраст має символічний підтекст, оскільки тут створюється образ вогняного стовпа, що протистоїть небесному світлу.

Воно ж являє себе у наступній фразі — «Праведное воссія сонце» (8-9-й мелорядок), яку можна вважати кульмінацією як фрагменту, так і другої фази розвитку Догматика. Вона має дві динамічні хвилі (розспів слова «праведное» з філіруванням наприкінці, і «воссія сонце» з м'яким звуком напочатку і різким злетом до форте на слові «сонце»). На «воссія сонце» перед тим потрібно зробити філірування, щоб надалі увійти у піано. Таким чином, у даній структурі важливо втілювати динамічні і темброві контрасти (від рішучого, важкого — до світлого і теплого), які працюють на розкриття змісту тексту.

Наступна структура починається від фрази «вмісто Мойсея» і охоплює два заключні мелорядки (10-й і 11-й відповідно). Вони відзначаються мелодично розвиненим рухом як партії басів, так і тенорів. Так, бас рухається на складах «Мо-є» паралельно альту децимами, тобто, у потовщенні/подвоєнні в дециму. Спостерігаємо подвоєння, яке ускладнено посереднім голосоведенням, внаслідок якого порушується чітка еквіритмічність, що має бути у суворому подвоєнні. Таке,

більш вільне — варіантне подвоєння має риси різнотемної поліфонії, проте — це саме риси. Далі, на цьому ж другому складі «є» починається терцієве подвоєння між альтом й тенором, таке ж саме не еквіритмічне, яке продовжується протягом усього наступного такту, наприкінці якого утворює «пару» із сопрано.

А бас, на кінець попереднього такту, «обмінюється» із альтами звуками «мі» й «соль» (що є характерним прийомом голосоведення у гармонічному чотириголосі) та вступає у секстове подвоєння до альтів у наступному такті, тобто, приєднується до терцієвої стрічки між альтами та тенорами, і разом із нею комплексне голосоведення — паралельний рух квартсекстакордами на тлі витриманого тону сопрано аж до заключного кадансового звороту, де бас виконує свою головну роль функціонального гармонічного в автентичній кадансовій формулі).

Цей сегмент є зразком комплексного голосоведення, його різних конкретних форм, їх гнучкої взаємодії, «перетікання» однієї в одну, із поступовим ускладненням комплексу, тобто, внутрішньою динамізацією засобами внутрішньо-фактурного розвитку у кадансовій зоні періоду.

Даний розділ звучить просвітлено і контрастно до попереднього драматичного руху у зоні кульмінації. Заключна структура, що охоплює 35-40 такти (11-й мелорядок) є піднесеним урочистим завершенням. З даними структурами потрібно працювати такими самими ж методами, як і з попередніми, а серед особливостей відзначимо поєднання сполучника і фермати у 32-34 тактах, яке є прикладом згаданої вище тенденції розмивання ролі сполучників у *«Прийде сінь законная»*.

Догмат третього гласу «Како не дивимся». Як уже зазначалося, на рівні єдиного цілого догматик складається з двадцяти двох мелорядків.

Перший фрагмент — слова «Како не дивимся». Він складається з двох мелорядків, який, у свою чергу, — з однієї фіти (двоєчельна і не словникова). Як наслідок, фрагмент, незважаючи на малу кількість слів, — досить розгорнутий, складається з декількох динамічних хвиль. Характер просвітлений і, одночасно, зміст тексту пов'язано з запитанням: «як можна не дивуватися і радіти милості Божої Матері».

Динаміка першого тритакту (він же перший мелорядок) характеризується рухом на крещендо, до кульмінації фрази в другому такті (нота «ля»). Далі, у межах зазначеної фіти, розпочинається другий мелорядок з новою динамічною хвилею до висхідного кадансу, який підіймає всю фіту до вершини «сі». У цей момент відбувається підключення альтів, які мають вступати динамічно вивірено. Голос має ніби вкратитися у фактуру, що звучить. Далі робимо динамічний спад, філірування звуку, і підкреслюємо мотив альтів, як сполучник з дрібними тривалостями.

Також важливо звернути увагу на партію тенора, зокрема на стрибки на широкі інтервали. Їх потрібно вести легатним звуком, тобто з заповненими переходами і м'якою атакою кожного звуку. Щодо фразування, то воно вибудовується спочатку в кожній партії окремо, з огляду на суттєву різницю і автономність кожної. Так, партія дискантів (сопрано) є більш залежною від підтекстовки. У тенора ж — розгорнута перша фраза, ширша за дискантову, їхні кульмінаційні вершини не співпадають.

Наступна структура відповідає третьому мелорядку, на слова *«Богомужному Рождеству твоему, Пречестная»*, і складається з однієї поспівки (Перевивка). У фактурі підключаються партії низьких голосів, тож такі у таких моментах (як і в аналогічних у попередньому розглянутому матеріалі) підключається партія баритона-баса. Композитор виписує *f*, але на практиці його можна співати і спокійніше, поступово вкраплюючи новий матеріал, тож можливо його проспівати і на *mf*.

У межах структури потрібно співати, дотримуючись метро-ритмічної пульсації. Так, з одного боку — більш широко і розтягнуто співати чвертки, виспівуючи слова, щоб підкреслити їхню урочисту і просвітлену семантику. Але з іншого — дотримуватися пульсації, що, насправді, може бути важкою задачею. Отже, дану задачу варто відпрацьовувати окремо, щоб добитися метро-ритмічної гнучкості.

Кульмінація фрагменту припадає на слово *«Пречестная»*. Дана кульмінація цікава з точки зору динаміки і квазі-імітаційних відповідей, які з'являються спочатку в тенорів (8 такт), далі у басів та дискантів, і наприкінці в альтів. Усі вони розспівують слово, що, в тому числі вказує на кульмінаційність і урочистий характер моменту. Разом з цим фрагмент співається на дімінуендо, його важливо

грамотно зробити. Кожен розспів, мотив, який імітується, варто підсвітити, створивши ефект імітаційності. Але загальна динаміка рухається у бік спаду. Важливо звернути увагу і на *ritardanto*, на слові «Пречестная». Його наявність якраз вимагає не поспішати на дрібних тривалостях, і, при цьому, виконати фрагмент як єдине ціле.

Наступний фрагмент охоплює 11-20 такти, що відповідає 4-му по 8-й мелорядкам (слова «*іскушенія бо мужаскаго не пріємши, Всенепорочная родила єси без Отця Сина плотию*»). У цілому він демонструє схожі задачі над опрацюванням фактури, порівняно з попереднім. Але — є й певні особливості. Наприклад, для структури характерна хвиляста динаміка: поступове крещендо з виходом на кульмінаційне плато, яке звучить на *f* (13-15 тт.) і подальший спад до *p* наприкінці 16-го такту. У фактурі доцільним видається підсвітити контрапункт дискантів (сопрано), у якому проводиться мелодія першоджерела (більшість матеріалу якої заснована на поспівці Возмер) і тенорів, які мають виразну і пластичну мелодію та рухаються в єдиному темпоритмі з дискантами.

Наступна синтаксична структура розпочинається зі слів «Прежде вік...» охоплює такти з 21-го по 26-й (9-10-й мелорядки). Монодичне першоджерело знаходиться у партії тенора та має вказівку на виконання у штриху *marcato*.

Складність епізоду полягає у ритміці, що містить у собі особливі фігури ритму: обернений пунктир («ломбардський ритм») та синкопу, а також панування руху вісімками. Лінія першоджерела оточується голосами решти партій, в яких з другої половини 22-го такту починається утворення стрічкових варіантних подвоєнь до тенорової партії, які з'являються одне за одним у різних голосах: 22-23 т. в сексту — у партії сопрано, в другій половині 24-го т. — в терцію в партії басів, в 25-26 тт. — знов у сопрано і також у сексту.

Імпульси постійно передаються з партії у партії, немовби обгортаючи основну лінію тенорів. Також відзначимо велику кількість штрихів, які, втім, допомагають краще зрозуміти мікродинаміку. Від початку потрібно вибудувати кожен артикуляційну лігу в різних голосах за рахунок філірувань. Вони мають звучати легко з невеличким (практично мікро-) *tenuto* на кожен першу ноту з груп вісімок.

Лінія динаміки вибудовується до кадансу в 25-26 такті. Можна зробити невелике *cresc.* з кульмінацією на слові «матере», в зоні кадансу. А наприкінці — *diminuendo* з уповільненням (*ritenuto*) і зупинкою на ре-мінорній тоніці з ферматою у 26-му такті.

Складнішою є наступна синтаксична структура, що починається зі слів «Никако же претерпівшого...» (27-36 тт.), де проведення першоджерела відбувається вже в партії сопрано. У ній, за потреби, можна виділити структури нижчого порядку і відпрацьовувати кожен. Спочатку уваги потребує неточна, але помітна, завдяки почерговому вступу голосів та стрибку, який послідовно зростає, у початковому мотиві, імітація: сопрано – альти – тенори з вільними протискладеннями; останніми вступають баси з власним мотивом, і фактура набуває повноти. Поступове наповнення фактури, властиве імітаційним експозиціям, має природне зростання «маси звучання». Це використовує Кошиць та вказує конкретні «фази» *rosso a rosso cresc.* - хвилі динамічного підйома: *p* (сопрано) – *mp* (альти) – *mf* (тенори) – *f* (баси) на слові «Никакоже». На гребні хвилі (*f*) кульмінаційно артикулюються слова на продовження речення: «претерпівшого ізмінення ілі смішенія», та на спаданні напруження кульмінації - завершення речення: «ілі роздіління».

Кульмінаційна зона Догмату Кошиця співпадає з вершиною розвитку у монодичному догматику: мелорядки 12-15-й. У Догматі Кошиця це проведення в партії сопрано даних коротких розімкнених мелорядків-поспівок, мелодичним змістом яких є активний рух до вершини - дві пружні хвилі вгору-вниз, вгору-вниз (12-13-й; повторення поспівки Возмер), що приводять, нарешті, до скандування на вершині слів «ілі смішенія» (14-й), тобто, залишається «чистое слово».

Окрім необхідності вибудування поліфонічного ансамблю (що само по собі є складним завданням), варто звертати увагу на змінні метри: 3/4, C, 3/4, 5/4 з логічними акцентами всередині кожного такту, які потрібно виділяти. Наприклад, у 31-32-му тактах (з розміром 5/4) можна побачити поліритмічне співвідношення мелодії басів з іншими голосами. Як наслідок утворюється, так би мовити «фактурна» синкопа, коли половинка фа-бекар (на шостій долі партії басів) вступає пізніше, аніж перша доля 32-го такту у верхніх голосах. Враховуючи мікродинамічні

позначки, її можна підсвітити більш гострим, проте легким звуком. І загалом лінія басу має прослуховуватися ясно, на фоні монодичного першоджерела у дисканта (сопрано), втори йому у альтів і ритмо-гармонічної підтримки у тенорів. Таким чином, звуковий потенціал цього поліритмічного резонансу можна бути розкрити сповна.

Зауважимо, що наступні 15 тактів охоплюють дві ключові синтаксичні структури і, по суті, є генеральною кульмінаційною вершиною третього гласу. В цілому всі завдання там є аналогічними попереднім. Водночас, кульмінація передбачає досить об'ємне звучання з висвітленими моментами паралельного двоголосся і першоджерела.

Одна з останніх побудов, яка виглядає цікавою та складною, починається з п'ятдесятого такту і слів «*того моли спаситися душам*». Вона — доволі велика та її навряд чи можливо розділити, через особливості першоджерела, в якому присутня фіта двоєчельна. Основна ініціатива належить тенорам, усі інші голоси виконують роль підтримки та заповнення, так би мовити, звукового простору. Партія сопрано (дисканта) має витримані звуки, що має бути підкреслено динамікою. Особливу увагу варто звернути на слово «православно», де важливим є *diminuendo* до *pp* у високій теситурі альтів. Дане філірування варто відпрацювати, щоб воно звучало легко, просвітлено і чисто.

Варто відзначити і заключний каданс (58-59 такти) з розв'язанням у гармонію, з нетерцієвою будовою і своєрідним рухом-договоренням у партії басів. Гармонія будується внаслідок співвідношення верхніх голосів (з тонічною квінтою) і тенорів. У басів, при цьому, першою нотою є «фа», що створює вертикаль секстакорду. Проте надалі вона переходить у тонічне «ре», яке звучить на *f* і з акцентом, а остання доля — четвертна з ферматою паузою. Таким чином басы замовкають, а верхні голоси тримають кварто-квінтову вертикаль, створюючи барвистий стереофонічний ефект.

Догмат четвертого гласу «Іже тебе ради». Він складається з двадцяти двох мелорядків і має досить цікаві гармонічні особливості, зокрема вони полягають у важливій точковій ролі дисонансних сполук за вертикаллю, а також перевазі

мінорних ладотональних сполук. Приміром, на слові «істлівший страстьми» (29-31 тт.) можна побачити зменшений квінтсекстакорд, який, через домінантовий терцквартакорд, розв'язується у ля-мінорну тоніку.

Дисонантність вертикалі є результатом голосоведення, але не спонтанного а — скоріше — за принципами ренесансної роботи із дисонансами (як, наприклад, у хроматичних мадригалах XVI ст.), з домінуванням лінійної поліфонії. Зменшені акорди виконують спеціальне завдання і застосовані дуже точно. Три зменшених, які є у цьому Догматі, можна спокійно назвати риторичними фігурами, бо в них тут цілком бароковий риторичний зміст, а саме: підкреслення царини Смерті (в риториці Бароко зменшений звали «акордом-вбивцею» - звучав в моментах загибелі когось з героїв, причому, як правило, з генеральною паузою, яка була символом загибелі).

У Кошиця на слові «мир» функцію гранд-паузи виконує фермата, а два зменшених на «істлівший страстьми» виділяються tenuto (кожен) та після них суттєва зупинка на мінорній тоніці. Справа у тому, що саме у цьому Догматі з'являється вже як окремий образ – земний світ в його «вселенський» формі: як спотворення креативної ідеї Бога, спотвореної дияволом. Людські пристрасті – те, що реалізувало Смерть, тому Христос «паки обновит Образ – істлівший страстьми», тобто, загинувший – ось чому зменшений. І земний Мир, який створив Бог, також загинув, і став тлінним світом людей, істлівших страстьми. Тому саме у цьому Догматі з'являється драматизм: він є якістю саме людських відносин, у яких буває емоційна пристрастність.

Тож ці акорди можуть виконувати роль неординарного, виняткового, спеціального виразного засобом, який відсилає до барокової риторики. А характер фактурної логіки, у свою чергу, відсилає до зразків пізньої ренесансної поліфонії.

В цілому принципи вибудування фактури лишаються схожими з попередніми розглянутими Догматиками. Перша синтаксична структура розпочинається зі слів «*Іже тебе ради...*» і охоплює сім тактів (до слова «провозгласи»), що відповідає першим чотирьом мелорядкам. Драматургічно це вступ, проведення мелодії першоджерела, яке звучить у тенорі, з подальшою міграцією до дискантів

(починаючи з четвертого мелорядку). Так, четвертий рядок, в основі якого знаходиться поспівка «Кулизма середня», розташований в партії дискантів. В ньому замінені, для досягнення гармонічного узгодження вертикалі, перші звуки обох мотивів Кулизми: у 5-му такті перша нота «соль» замість ноти «до», перша нота 6-го такту – нота «мі» замість ноти «ля». Стрибки, що з'явилися у мелодії, є не логічними для властивого богослужбовій монодії мелодичного руху, змінюють його інтонаційний зміст, втрачають характерність стилістики. Мотиви, що утворилися, є характерними для мелодики народної пісні. Тому впізнавання поспівки є ускладним і, фактично, потребує спеціального аналізу. Подвоєння дійсно відбуваються у партії тенорів: просте терцієве до партії альтів, до сегментів фіти, та ускладнене відсутністю еквіритмічності секстове подвоєння до партії дискантів, яке змінюється на завершення 7-го такту протилежним рухом до другого мотиву Кулизми.

В цілому основна складність тут полягає у змінному метроритмі і необхідністю тримати динамічний діапазон *p-mf*. Також відзначимо, що дискантом (сопрано) співається соло, що необхідно рельєфно виділити (з огляду на високий і середній регістри це зробити можна за рахунок трохи інтенсивнішої подачі), у той час, як інші голоси ведуть монодичне джерело з динамікою на крещендо (до кінця четвертого такту) і *diminuendo* (наприкінці п'ятого такту), щоб плавніше прийти до *p*. Також якомога виразніше підкреслити зупинку на тонічному секстакорді, наприкінці структури.

Наступний фрагмент розпочинається зі слів «Величія Тебі», охоплює 8-14 такти, що відповідає 5-7-му мелорядкам. Мелодія першоджерела проводиться у басів з паралельним двоголоссям у тенорів. Надалі, з десятого такту, басы рухають власну мелодичну лінію з раптовим розшаруванням на три голоси і взяттям тонічного акорду (*g-d-g*) у 12-му такті. До цього варто вибудувати рух з різким *cresc.* і *f* у десятому такті і підкреслити ходи вісімками у тенорів та верхніх голосах, потім — різке *diminuendo* і м'яке взяття згаданої вище гармонії. В ідеалі воно мало би сприйматися як раптова поява звукового об'єму. Водночас наступний рух (до 14 такту) формується схожими фактурними тенденціями і врешті приводить до домінанти мі-мінору, на якій фермато і зупинка руху. Увесь цей фрагмент варто

мислити як окрему цілісність, внутрішня розбивка має відбуватися лише за крайньої необхідності відпрацювати певний елемент. Зазначимо, що схожі тенденції у фактурі переважають і в наступній структурі, якою завершується перша фаза розвитку (на слові «Бог», 26 такт).

Серед інших структур, які відрізняються складністю і на які варто звернути додаткову увагу, відзначимо ту, що починається «і заблудшее горохищное» (34-36 такти), яка триває аж до слова «мір» у п'ятдесят п'ятому такті. Таким чином вона охоплює 14-21-й мелорядки. Цікавий момент рішення аранжування відбувається на словах «і заблудшее горохищное», створюється дійсно ефект заблудшого ягняти засобами музичної виразності. Так композитор відводить проведення соло тенора в динаміці мецо форте на фоні витриманого баса, баритона, а всі інші голоси утворюють до нього текстовий канон з висхідним рухом голосів на піаніссімо. І так повторюється двічі, це дає звукову уяву дійсно заблудившого ягняти.

Складність фрагменту полягає, по-перше, у імітаційному вступі протискладання вісімками у дискантів (сопрано), яке далі передається тенору, потім — знову у верхніх голосах. Також варто звернути увагу на перехрещування голосів (39 такт, слова «обрет овча»). По-друге, у фактурі цього фрагменту можна побачити ідею поліпластовості, оскільки басы ведуть свою власну лінію (з октавним двоголоссям і половинками). Вони мають звучати як цілісна мелодія, оскільки при таких тривалостях існує ризик розвалу форми. Саме тому важливо приділяти увагу ритмічному і артикуляційно вивіреному (м'якою атакою на рр руху в партіях сопрано й альтів).

Схожі фактурні тенденції можна побачити і в 41-44 тактах, і в цілому вони дещо нагадують гармонізацію києво-печерського розспіву. Вісімки з першоджерелом переходять до партії тенорів і співаються там паралельними терціями (що є відмінною ознакою києво-печерського розспіву), у той час як басы продовжують вести власну лінію до зупинки у 44 такті.

Подальший матеріал, до кінця структури, демонструє схожі складні риси, але в умовах розширеної фактури. В цілому усі вимоги щодо філірування і мікродинаміки тут зберігаються; до того ж, багато чого відмічено і самим О. Кошицем. З певних

моментів варто відзначити лише доволі високу партію альтів (межа 1-2 октав), яка мається брати м'яким звуком з поступовим нарощуванням до *f-ff* в кульмінації наприкінці структури (50-55 такти). Цікаво і те, що на слові «мір» встановлюється зменшений септакорд. Це важливе рішення, оскільки зупинка відбувається на дисонуючій гармонії (ще й з ферматою), а вже з наступного такту — різке піано і тоніка на слові «Христос». Таке цікаве композиційно-драматургічне рішення композитора, до використання на слові «мір» зменшеного септакорду, допомагає зрозуміти семантику фрагмента. Йдеться про земний світ, який спасе Богородиця з небесними силами, бо Христос має велику милість. Надалі розпочинається завершальний для четвертого гласу розділ, який охоплює 22-й мелорядок, є смисловим підсумком твору і, в цілому, має схожі задачі з філірування і динаміки, відносно попередніх побудов.

Догмат П'ятого гласу «В Чермнім мори». Як уже зазначалося у п.п 2.3.2, мелодія першоджерела складається з двадцяти мелорядків, причому в більшості — лише одна поспівка (і, відповідно, один тематичний елемент), також присутня одна фіта. Догматик цікавий з точки зору музичного образу, а точніше — його фактурного втілення. Сюжет побудовано навколо християнського переосмислення старозавітної оповіді про перехід Мойсея з євреями крізь Чермне (Червоне) море. Сміслові зерно образу — буря, що передувала розділенню моря.

Перша структура охоплює початковий рядок «В Чермнім мори», обсяг — два такти, перший мелорядок. Власне, описаний в попередньому абзаці образ створюється саме тут: темп *Largo*, динамічний рівень *mf*, низхідний поступеневий рух у партії басів, баритонів, натомість верхні голоси мають поступеневий висхідний рух паралельними сектакордами. Вся звукова хвиля рухається до вершини фрази і потім має кадансування і динамічне згортання.

Вона відрізняється еквіритмічним рухом чвертями і вісімками у сопрано, альтях і басах, з монодичним першоджерелом у верхніх голосах. Як уже зазначалось вище, у початкових тактах можна побачити досить характерне для Догматиків О. Кошиця втілення того, про що співається в тексті, у фактурі і мелодіях: протилежний рух басів і верхніх голосів немов символізує розсування вод Чермного моря перед

Мойсеєм. Емоційний стан звучання поєднує епічність і урочистість. Відповідно, увесь згаданий спектр образів та настроїв варто передати засобами динаміки: вибудовуючи рух на *cresc.* до початку другого такту і складу «*мо*», який є міні-кульмінацією структури. На ньому варто зробити дімінуендо і, таким чином, заокруглити фразу з розв'язанням на наступній долі.

Наступна структура («неіскусобрачнія Невести») охоплює 3-5 такти і другий мелорядок. Її матеріал контрастує з попереднім, перш за все у темпі, динаміці і ладотональності. Можна побачити вступ у паралельному мажорі на *pp*. Також композитор проставив ремарку *Piu mosso*, чим підкреслює загальне прискорення руху і початку тривалої розвиваючої фази. У третьому такті воно реалізується верхніми голосами, за рахунок дрібних тривалостей (здебільшого чверті і вісімки), у той час як тенори і баси тягнуть цілі ноти на слово «в чермнім». Очевидно, що ініціатива на боці верхніх голосів, які задають імпульс розвитку. Спочатку будується рух на крещендо, з виразним розспівом слова «Невісти» наприкінці такту. Тут варто зробити мікродинамічну хвилю, а також виразно підкреслити лінію басів (паралельно з верхніми). Вона має немовби виринати з небуття, рухаючись до смислової кульмінації на слові «мори» (кінець третього такту), де відбувається її розшарування на чисту октаву. Одразу, без зайвих зупинок (але з диханнями на межі 3-4 тт.), потрібно перейти до наступного такту, з підкресленням фактурного контрасту. Ініціатива переходить до басів, мелодія яких різко стрибає на сі-бемоль малої октави, а далі має достатньо виразний рух, що підкреслюється за рахунок динамічної хвилі з кульмінацією на слові «*написася*». Після неї розпочинається зона кадансу, що завершує структуру. Узагальнюючи, можна сказати, що в ній на першому плані відпрацьовується мікродинаміка, особливо в ансамблі верхніх голосів, до яких пізніше доєднується рельєфна мелодія басів.

Наступна структура охоплює четвертий і п'ятий мелорядки (6-7 такти і слова «*Тамо Мойсей розділитель води*»). У ній виразно підкреслюються партії альтів і тенорів, які рухаються в дублювання. Також усередині них можна побачити міграцію першоджерела (початок 7-го такту), що, відповідно, підкреслюється динамічними засобами. Кульмінація фрагменту, до якої потрібно вибудувати рух,

припадає на третю долю сьомого такту, з розспівом слова «розділитель», у якому варто підкреслити останній склад «*ли*»; надалі — мікродімінуендо на останньому складі і нове крещендо на слові «*води*», яке, одночасно, готує початок наступної структури.

У подальших фрагментах констатуємо різке збільшення тактів великого обсягу, що може містити в собі від 10 ритмічних долів чвертями. Зазначений факт важливий з огляду на те, що досить часто поспівки і мелорядки, на основі яких і мають виокремлюватися фрагменти для відпрацювання, співпадають з обсягом тактів. Це означає, зокрема, що підпорядкування відтепер йде не стільки метроритмічній пульсації чи розміру, скільки — мелорядку. Зокрема таким є восьмий такт (дуже умовно його загальний розмір можна визначити як $18/4$); на який припадають слова «здіже Гавриїл служитель чудесе», що відповідають шостому та сьомому мелорядкам. У цей момент можна побачити вимкнення басів, натомість основна ініціатива (разом з першоджерелом) переходить до тенорів, альтів і дискантів (сопрано). У них проводиться два паралельних і самостійних матеріали: висхідні рухи вісімками з зупинками і матеріал першоджерела з подвоєнням у альтів. Лінію тенора потрібно підкреслити, що продиктовано асоціацією з текстом (так, бачення архангела Гавриїла, який перебуває зверху, втілюється у висхідному русі тенорової мелодії). Структура розпочинається на *f*, яке є результатом попереднього крещендо. В цілому дана структура має звучати контрастом до попередньої, таким чином підкрелюючи «земне» і «небесне». Наприкінці восьмого такту відбувається дімінуендо, а на розспіві слова «*чудесе*» — виходити на *p*.

Наступна структура охоплює десятий такт, відповідає 8-9-му мелорядкам і припадає на слова «Тогда глубину шествова немокрено Израїль». Вона так само побудована, як контраст до попереднього матеріалу. Ініціатива — у чоловічих голосів, причому як тенора, так і басы розшаровуються на дивізі. Серед особливостей, на які варто звернути увагу: хвилеподібний динамічний рух з підкресленням слів «немокренно», «Ізраїль» (зокрема склад «*ра*», оскільки він розспівується *cresc.*). У структурі, що розглядається, також присутні зображальні ефекти. Наприклад, слово «шествова» звучить строгим еквіритмічним хоралом з

акцентами на чвертках; таким чином, немовби створюється зображення ходи євреїв дном моря. Також варто відзначити низхідний рух у баритонів, наприкінці десятого такту; він є сполучником до наступної структури і виконує роль передачі ініціативи верхнім голосам. Це також варто підкреслити динамічно, зробивши крещендо на баритоновому ході і безшовний вступ верхніх голосів на початку 11-го такту.

Наступна структура так само охоплює тільки один великий такт, одинадцятий, що відповідає 10-11-му мелорядкам. Слова у ній: *«Нині же Христа роди безсіменно Діва»*. Її складність полягає у імітаційному вступі між двома, так би мовити, тембровими комплексами: дивізі тенорів і верхніми голосами (сопрано/дискант з альтами). Серед додаткової складності — не співпадіння текстів між двома згаданими пластами, що може викликати додаткову плутанину і руйнування всієї фактури. Для уникнення цього, працювати з партіями варто окремо: кожна лінія має звучати впевнено з коректною динамікою і вивіреним ансамблем. У структурі варто створити дві динамічні хвилі, одна з них рухається до слова *«роди»* з кульмінацією на розспіві останнього складу *«ди»*; інша — до слова *«Діва»* з зупинкою на фамажорній тоніці з ферматою. Її потрібно означити рельєфно спільним, майже синхронним диханням всього хору.

У цих двох структурах, також, можна побачити тембровий контраст, який є ілюстрацією того, наскільки тонко Олександр Кошиць працює з вербальним текстом. Так, на словах *«Тогда глубину шествова немокренно Израїль»* (8-9-й мелорядок) композитор використовує чоловічу групу голосів (бас, баритон, тенор перший та другий), а далі *«Нині же Христа роди безсіменно Діва»* (9-12-й мелорядки), навпаки верхнім голосам (дискант (сопрано), альт) разом з тенором. Такий підхід зустрічається неодноразово, а майже в кожному Догматику, саме коли в тексті йде мова про Діву Богородицю. Це дає таким фрагментам неймовірно контрастного, світлого, небесного звучання. Хвилеподібний рух голосів з поступовим викладенням у різних хорових партіях зустрічається на слові *«море»*.

Наступна структура, що починається зі слова *«Море»*, відкривається потужною атакою на квінту до-соль і на *f*. Фрагмент охоплює 12-14-й такти і відповідні мелорядки (також 12-14-й) і є першим кульмінаційним на рівні цілісної форми

п'ятого гласу. У цілому він має дещо простішу фактуру, у порівнянні з попереднім матеріалом. Водночас увесь фрагмент є лише підходом до генеральної кульмінації, що припадає на наступну структуру (15-17 такти). Серед складнощів відначимо три паралельні мелодичні лінії: басы, тенори і верхні голоси. Але ініціатором руху є саме верхній голос, в якому проводиться першоджерело і ритміка якого найбільш насичена дрібними тривалостями. Динаміка фрагменту хвиляста: крещендо протягом 12-13-го тактів, наприкінці тринадцятого спостерігається різкий спад до *pp*, далі — нове крещендо, цього разу до кінця 14-го такту з виразною низхідною лінією баса, що є, немовби, антиподом до згадуваної вище висхідної тенорової. Забігаючи наперед, відзначимо, що даний мотив (висхідний і низхідний) з'явиться ще декілька разів у догматику, чим створює власну арку розвитку, у якій також потрібно пропрацювати темброво-штрихову складову.

Згадані вище тенденції характеризують і матеріал 15-17-го тактів, які об'єднані в наступній структурі. Так само варто підсвітити (у тембровому, рельєфному відношенні) тенор, з огляду на його провідну роль. Відзначимо і дуже рухливий бас зі стрибками на широкі інтервали. Він має співатися легкою, гострою і точною атакою, без глісандування, і практично скандувати слова.

Заключний фрагмент, що охоплює 18-20-й мелорядки, з технічного боку є дуже складним. Окрім цього він є природною кульмінацією догматика «В Чермнім мори». Серед особливостей відзначимо квазі-імітаційний вступ на словах «Сий! Пржеде сий», де можна побачити взаємодію двох тембро-фактурних комплексів. Даний приклад також майже на графічному рівні малює образ штормового моря, оскільки паралельний рух в окремих мотивах змінюється протилежним в інших. Тож відпрацьовувати його потрібно за парами голосів (верхні і нижні, відповідно). Також, можливим є окремо відпрацювати філірування, оскільки у фрагменті багато розспівів і, відповідно, не завжди співпадають кульмінації у партіях. Усі ці задачі зустрічалися в догматику і раніше, тож зараз їх потрібно просто втілити і в межах даного заключного фрагменту «В Чермнім мори».

Догмат шостого гласу «Кто Тебе не ублажит». З точки зору фактурних особливостей, даний Догматик можна вважати одним з найскладніших у циклі.

Перш за все це обумовлено фактурними і мелодичними особливостями. Так, у фактурі (особливо в основній частині) дуже багато поліфонічних імітацій, і не співпадіння підтекстовки. Також можна відзначити моменти, коли одні голоси починають нову синтаксичну структуру, в той час, як інші — завершують попередню. Без перебільшення можна сказати, що «Кто Тебе не ублажит» є зразком хорової форми, де кожна партія живе власним життям і цілком самостійна від іншої. Тож у цьому плані Олександр Кошицю вдалося створити вищий вимір поліфонічної структури.

Догматик складається з 23-х мелорядків. Розглянемо специфічні особливості і шляхи їхнього втілення у кожному з фрагментів.

Перший з них охоплює перший такт 1-2-й мелорядки і має слова «Кто Тебе не ублажит, Пресвятая Діво!». На самому початку утворюються дві паралельні лінії: педалі басів, на основі тонічного перфекту «соль-ре-соль» і квазіімітаційний матеріал верхніх голосів і тенора. Саме ця друга тема є носієм головного імпульсу. Як уже відзначалось, головна складність тут полягає в неспівпадінні текстів.

Рядок «*Кто Тебе не ублажит*» спочатку проводиться у верхніх голосах, його необхідно підкреслити створивши динамічну вилку. Далі, коли верхні голоси зупиняються на терції соль-сі і складі «жит», вступає тенор — з іншою мелодією і цим самим текстом. Його мелодія відрізняється висхідним рухом, який співається крещендо до складу «жит». Паралельно з цим починає свій рух мелодія у партії сопрано (дискантів) на основі першоджерела і з іншим словом: «Пресвятая». Надалі фактура змінюється, перш за все у басів. Верхні голоси і тенор продовжують розвиток своїх ліній, в той час як у басів — починається власна, що базується на розспіві слова «Пресвятая». Очевидно, що лінія басу і першоджерела складають каркас всієї фактури, і, при цьому, вони мають відокремлюватися темброво, щоб уникнути словесної і фактурної мішаними. Паралельно рухається тенор. Даний момент починає завершення першого фрагменту, кульмінація припадає на слово «Діво!», після чого — дімінуендо. Ще можна відзначити невеликий сполучник у тенора, який підсумовує розвиток його теми. Відповідно, цей голос поступово має вийти на перший план наприкінці такту.

Наступний фрагмент охоплює другий такт, що відповідає 3-5-му мелорядкам, і складається зі слів: «Кто ли не воспоет Твоего Пречистаго рождества!». Чотири автономні мелодії, у різних партіях, продовжуються розвиватися. При цьому лінія дискантів (яка є носієм першоджерела) і тенора, чия лінія виглядає виразним контрапунктом до верхнього голосу, — дещо виділяється. Подібні приклади фіксувалися нами й раніше (наприклад, у догматику третього гласу), тож, відповідно, на них варто звернути додаткову увагу. Мелодії цих двох голосів утворюють пару і сворієну вісь, яку потрібно відпрацювати окремо, а надалі — з поступовим приєднанням інших партій. Динаміка тут так само хвиляста, з поступовим крещендо до слова «рождества», точніше — до першого складу «рож», і досить різким дімінуендо, з зупинкою на цілих нотах і ре-мажорному тризвуку наприкінці такту. Саме в такому ключі варто організувати рух. Відзначимо і факт відсутності сполучників. Після взяття і виконання останнього акорду, потрібно взяти дихання усім виконавцям, створивши, таким чином, цезуру.

Наступна побудова (на слова «Безлітно бо от Отца возсіявий Син Єдинородний») охоплює третій такт, відповідає 6-9-му мелорядкам, і вона у всіх відношеннях контрастна до перших двох. Також відзначимо її складність саме через комплекс чинників, про які зазначалося вище: самостійність мелодій і неспівпадіння текстів (особливо помітна при розспівуванні слів «возсіявий Син»). Водночас, дана складність є і ключем до коректного вибудування фактури. Так, по-перше, варто відпрацювати квазі-стретний вступ на слові «возсіявий» з виділенням першого складу в кожній партії: тенори — сопрано (дисканти) — альти+баси. При розспіві на слові «Син Єдинородний» можна помітити, що у тенорів слово «Єдинородний» вступає пізніше, а до того — розспів слова «Син» в той час як верхні голоси рухаються спільно, а бас — відстає на одну долю. Тут варто відпрацювати по парам голосів: спочатку чоловічі, далі сопрано (дисканти) + баси, сопрано (дисканти) + тенори і сопрано (дисканти) + альти. Відзначимо, що динамічно у даному відрізку відбувається крещендо до кульмінації на складі «род», яку можна підкреслити штрихами (трохи більшим tenuto і дикцією). Надалі бачимо зупинку, аналогічну тій, що була у минулому фрагменті.

Наступний фрагмент («Той же, Чистая, пройде Неізреченно воплоцяся») охоплює три такти (з 4-го по 6-й відповідно), відповідає 10-13-му мелорядкам. В цілому фрагмент менший за обсягом. У ньому ініціатива переходить до чоловічих голосів: першоджерело рухається в басовій партії, у той час як тенори намагаються бути в єдиному русі з ним (хоча про повноцінне дублювання тут не йдеться, паралельних рухів досить багато). Відповідно, розучувати потрібно саме з зазначених партій. До того ж між низькими і високими голосами можна побачити деякі неспівпадиння по тексту, хоча й не настільки масштабні як у попередній структурі. Динамічно потрібно вибудовувати поступове крещендування до слова «Неізреченно», яке є місцевою кульмінацією; далі — дімінуендо до кінця.

Подальша структура є найбільшою в догматику «Кто Тебе не ублажит» і охоплює такти з сьомого по тринадцятий (14-20-й мелорядки). Тим не менш, для зручності її можна пропрацьовувати двотактами або ж — побудовами між міграціями першоджерела. Фактура відбиває характерні для догматика особливості, тут також є неспівпадиння тексту і відносна самотійність кожної мелодії. Тож завдання в цілому схожі на описані вище і пов'язані з досконалим знанням власної партії, надалі вибудовування вертикалі по парам голосів і об'єднання.

Також згадану структуру можна розглядати як доволі інтенсивний рух до заключної кульмінації (з «Того моли...», 20-й мелорядок). У ній можна додатково підсвітити партію тенора, що співає у дуже високому регістрі, і сопрано, у якого проводиться першоджерело з дублюванням в терцію.

У даних фрагментах дуже цікавим і важливим виглядає роль басу. По-перше він мелодизований і складається з доволі виразних мотивних зворотів. По-друге, він має відмінний текст, який співається, поки всі інші скандують «Чистая! Всеблаженная». На нашу думку, наведені особливості уже зроблять бас дуже помітним і рельєфним. Тим не менш, його варто проспівати більш повним і м'яким звуком, щоб він темброво виділявся на фоні загального прославління.

Схожа мелодична фігурація спостерігається і на самому кінці, коли верхні голоси і тенори кадансують довгими тривалостями, а басы ведуть власну лінію, в тому числі

з вісімками і шістнадцятими. Схожий прийом нами спостерігався у першому гласі, рівно як і завершення на нестійкій домінанті в якості опори (аналог фіналіса).

Догмат сьомого гласу «Мати убо позналася єси». Він складається з шістнадцяти мелорядків, тож його також можна вважати одним з найменших у циклі. Догматик має просвітлений характер, де на витриманих звуках усіх голосів, сопрано (дискант) має виразне проведення теми на словах «Мати убо позналася єси паче єстества Богородице». Це свідчить про дуже скурпульозне ставлення композитора до аранжування пов'язаних з текстом, що належить безпосередньо Пресвятій Богородиці. Власне, подібні тенденції нами констатувалися і у попередніх творах циклу (зокрема у «В Чермнім мори» або ж початковому «Всемірною славу»).

У догматику композитор також робить гранично строфічну побудову, в якій один такт може мати розмір $22/4$ (таким де-факто є третій), а інший, у свою чергу, бути більш звичним чотиридольником. Як і у випадку з попередніми гласами, такі великі такти можуть полегшити розділення на синтаксичні структури, оскільки вони так чи інакше зав'язані на них і суміжних (або внутрішніх) кадансових зонах.

Перший фрагмент охоплює 1-2-й мелорядки (на слова «Мати убо позналася єси паче єстества Богородице!»), перший такт. Фактура в цілому тут проста: монодичне першоджерело у партії сопрано (дискантів) веде мелодичну лінію на слова «Мати убо позналася єси». Загальне звучання на *pp*, а серед виконавських особливостей варто виокремити (окрім сопрано) мелодію тенорів і підкреслити контрапункт з сопрано. Також варто відзначити довгі ноти, які потрібно виконувати з мікродинамічною пульсацією і ланцюговим диханням.

Наступний фрагмент охоплює 3-4-й мелорядок («Пребила же єси Діва паче слова слова і разума»). Він характеризується ініціативою на боці сопрано, в яких проводиться мелодія першоджерела. Альти, тенори й баси утворюють супровід, їхні партії здебільшого побудовані на довгих нотах і формують гармонічний супровід. Динаміка руху вибудовується на крещендо, а сам фрагмент є предиктом до паралельного еквіритмічного руху всіх голосів на *f*. Серед фактурних завдань відмітимо ті, що пов'язані з басовою лінією. Вона, фактично, є другою (за важливістю) після першоджерела у сопрано, тож має звучати виразно і

підсвічуватися. Також доцільним є окремо відпрацювати пару сопрано (дискантів) і басів. Особливо це стосується низхідного і висхідного рухів чвертями, що символізують наближення Діви, про яке співається у тексті.

Наступний фрагмент охоплює 5-6-й мелорядки («І чудесе Рождества твоего сказати язык не может») і є розвитком попереднього. Баси і верхні голоси як і раніше мають ініціативу, утворюючи основний каркас для фактури. Втім загальна динаміка руху - на дімінуендо. Розвиток продовжується і в сьомому такті, який взагалі є доволі цікавим і складним для виконання. Так, у хоровій тканині використано дуже багато хроматизмів у кожній партії і відповідно нестійкої гармонії, що символізує значення того, що неможлива фізична вимова і осмислення преславного народження Діви Марії.

Наступна структура охоплює 7-8-й мелорядки (що відповідає восьмому такту, і словам «Преславну, бо сущу зачатію, чистая») і являє собою еквіритмічний, дублюючий рух усіх голосів. Принаймні саме так він виглядає на початку фрагменту. Але і в цілому фактура є дуже насиченою, тож її доцільним було би відпрацьовувати по парам голосів. Також у фрагменті є багато відхилень, які варто підкреслювати експресією та динамікою. Наприклад, від самого початку варто співати на крещендо до кульмінації на слові «сущая», далі — невеликий спад з виразним переходом у ля-мінор, а після нього — через домінанту з секстою — у соль-мажор. Відповідно, це підкреслити рухом: спочату до ноти «ля» (перший склад на слові «чистая») будується новий рух, після неї - дімінуендо і розв'язання.

Подальший фрагмент охоплює 9-11-й мелорядки. Насправді, у випадку з басами, він починається навіть у восьмому такті, оскільки саме відтоді звучить тонічний перфект. Інакше кажучи, відбувається певне нашарування суміжних фрагментів, що не є дивним з огляду на поліфонічну організацію фактури. Саме тому було би небажаним робити цезуру між обома структурами, а доцільнішим було би досягти безперервного звучання за рахунок ланцюгового дихання. У самому ж фрагменті першоджерело звучить у сопрано, в той час як тенори мають власну лінію. В таких випадках її варто додатково підсвічувати задля більшої виразності. Ще у даному фрагменті можна зробити невелике *meno mosso*, з огляду на педаль басів.

Ще один фрагмент охоплює 11-12-й мелорядки (слова «ідіже хочет Бог побеждається естества чин»), де верхня група голосів піднімається у високу теситуру, має унісонне проведення, в той час як чоловіча група рухається навпаки, а потім оспівування слова «Бог» у партії альт та тенора додає величі значення тексту. Наступне проведення «побіждається естества чин» має доволі рухливий матеріал викладу, який базується на проведенні мелодичних ліній дрібними тривалостями, з текстовою поліфонією, викликають в музиці асоціації боротьби.

Наступний фрагмент розпочинається з 13-го мелорядку («Тім же Тя всім...») і є по суті кульмінацією догматика. У ньому дуже важливою є мелодична лінія басів, яка утворює рівноцінне з першоджерелом звучання. Від тринадцятого такту воно переходить до тенорів, що вимагає відпрацювання безшовної зміни. Загальний рух необхідно вибудовувати хвилями, але більша частина фрагменту звучить на *p-pp*. Наприкінці потрібно зробити різке крещендо до *ff*, на якому проспівати заключний мелорядок «Моли спастися душам нашим», що є смисловим підсумком. Як бачимо, основні задачі тут пов'язані з динамікою, а також безшовних міграцій (більш детально їх описано у п.п 2.3.3).

Догмат Восьмого гласу «Цар небесний». Останній догмат циклу є одним з найнасиченіших у циклі, а за характером виконавських завдань він подібний до третього. Як і попередні, він також є зразком втілення сюжетів поетичного тексту в музичній фактурі. Наприклад, перше проведення тексту «Цар небесний на землі явися» має поступове нашарування голосів, яке в результаті дає їх сукупність у величавому звучанні, як ефект явління у Своїй славі Небесного Царя.

Знову, як і в інших догматиках можна спостерігати світле за характером проведення теми у жіночих голосах разом з тенором, приміром, як у 5-7-му мелорядках, на словах «От Діви бо чистия плоть приємий», що підкреслюють образ Діви. Наведені приклади, як у восьмому гласі, так і в інших догматиках, демонструють наскільки тонко і уважно композитор ставиться до кожної складової тексту.

Фактурно «Цар Небесний» є дуже різноплановим. Він має і еквіритмічні, «акордові» фрагменти, і імітаційні вступи, і багат шаровість з паралельним

веденням двох різних матеріалів. Така різноплановість обумовлена, в тому числі, і структурою «Царя небесного», яка — досить нетипова своїм поділом на два контрастні розділи. Тож розглянемо детальніше твір за фрагментами і характером виконавських задач у кожному з них.

Перша структура охоплює 1-2-й мелорядки (на слова «Царю небесний, за чоловіколюбіє») і зупиняється на терції *соль* — *сі-бемоль* (початок 3-го такту). Характер складнощів фрагменту близький до аналогічних у шостому гласі: неспівпадіння текстів і так званих «зупинок». Так, основна тема (носій першоджерела) частково проводиться у тенорів, у той час як у альтів відбувається подальший розвиток — розспів складу «ний» (кінець першого такту). Тенори, у свою чергу, мають розспів складу «бес», в той час як у альтів — «за чело-ві-ко-». Усе це поєднується з динамічними хвилями, всередині кожної з фраз і розспівів. Головна складність фрагменту — ансамбль тенорів і альтів, щоб кожен голос прослуховувався і не було плутанини чи мішаними. Тож кожен партію потрібно опрацювати окремо, далі в парі. Далі — вибудувати рух динамічними вилками (загалом їх близько п'яти в межах розспіву) з рухом до початку третього такту.

Наступний фрагмент охоплює 3-4-й мелорядки («на землі явився і з чоловіки поживе»). Він являє собою фактурний розвиток з мелодично розвиненим басом і тенором, першоджерелом у партії альтів з міграцією у дискантів (сопрано). Також можна побачити певне розшарування: басы-тенори рухаються в єдиному ритмі, у той час як альти і дисканти з періодичним дублюванням першоджерела. Також у третьому такті відбувається крещендо фактури з кульмінацією руху на початку четвертого такту. У ньому ще важливо звернути увагу на розшарування в тенорах, басах і сопрано. Можна побачити як композитор поступово розвиває і розширює фактуру, що є основою композиційного розвитку і, відповідно, має підкреслюватися темброво. Динамічна кульмінація, як уже зазначалося, припадає на початок четвертого такту, далі — дімінуендо з зупинкою на соль-мінорній тоніці наприкінці такту. Цікаво, що у даному фрагменті спостерігається мелодизований бас із дуже барвистою лінією, яка має підкреслюватися темброво і створювати каркас з монодичним першоджерелом у сопрано (дискантів).

Серед фрагментів першого великого розділу дуже складним є імітаційний вступ з активним розвитком голосів, який припадає на 7-8-й мелорядки (слова «*i iz Neя прошедший с воспріятієм*»), який завершує розділ. Тенори і басы розшаровуються на дивізі, а сопрано (дисканти) й альти рухаються паралельно; при цьому у верхньому голосі — першоджерело. Складність полягає у ритміці (фактура насичена дрібними тривалостями), не співпадінні текстів і автономією кожної партії, навіть всередині голосів. Тож логіка відпрацювання тут така сама, як і в аналогічних епізодах раніше: спочатку окремі голоси, далі, по парам, суміжні голоси і сопрано (дисканти) з басами. Насамкінець — об'єднання в єдину вертикаль. Динамічно потрібно вибудувати рух до заключного до-мажорного акорду з хвилеподібною логікою (крещендо-дімінуендо).

Перш ніж описувати подальші фрагменти, відзначимо, що здебільшого вони співпадають з мелорядками. Винятком є лише кульмінація і завершення восьмого гласу (зі слів "Мати безневiстная"). З одного боку це може спростити відпрацювання кожної структури. З іншого, вони є дуже складними, часто мають різні фактурні особливості і, при цьому, демонструють високий рівень поліфонії.

Наприклад, структура, що охоплює дев'ятий мелорядок, є розспівом на слова «Єдин єсть Син». Можливо, Олександр Кошиць таким чином підкреслив важливість релігійного сенсу рядка. Як би там не було, слово «Син» розспівується досить тривалий час у басах і з дивізіями у партії тенорів. І в цьому полягає основна складність, оскільки потрібно тримати рівень експресії і напруги до самого кінця розспіву. Ініціатива у верхніх тенорів, відповідно - вони задають динамічний розвиток з хвилями до кульмінацій на ре-до та мі-бекар-сі-бемоль. Далі відбувається спад аже до вступу у басів висхідного руху з ще одним «Єдин Син», що сприймається як певний підсумок. Інакше кажучи, спочатку молитовне прославління Спасителя у стилістиці знаменного розспіву з дуже урочистим характером, потім - більш скромне і смиренне заключення у басів. Можна, навіть, порівняти з ситуацією звичайної молитви, коли священник чи прочанин молиться, підіймає очі в гору і бачить образ Сина, а потім схиляє голову перед ним. Дана

асоціація може стати важливою для кращого розуміння цього фрагменту і, відповідно, допомогти втілити його як єдине ціле.

Наступний фрагмент охоплює 10-11-й мелорядки (на слова «Сугуб естеством во не іпостасію»). Розпочинається вона з руху партії басів і тенорів. Фактурно десятий такт не є складним, оскільки голоси рухаються в єдиному темпоритмі, а текст здебільшого співпадає. Варто відзначити єдиний момент, наприкінці такту, який є підходом до вступу сі-бемоль мажорного тризвуку на початку 11-го такту. У ньому можна побачити розспів складу «-вом» у тенорів, який потрібно вести на крещендо.

На початку 11-го мелорядка відбувається міграція першоджерела у партію басів, одночасно у сопрано (дискантів) вступає нова і дуже емоційна мелодія. Саме ці дві лінії стають каркасом у фактурі такту, у той час як середні голоси створюють гармонічну підтримку. Частина «во не іпо-ста-» співається на *f*, далі, починаючи з групи нот на основі пунктиру, відбувається дімінуендо, яке триває до кінця такту. Також знову відмітимо факт не співпадіння тексту наприкінці: бас зупиняється раніше, в той час як у інших партіях ще відбувається певний розвиток. Тим не менш, зазначена партія рухається на дімінуендо, а заключний соль-мінорний акорд береться м'яко і на *p*. Даний фрагмент (як і попередній) вимагає додаткового відпрацювання в аспекті філірування.

Наступний фрагмент припадає на 12-й мелорядок і так само є розспівом на слова «Тім же». В цілому завдання тут схожі відносно попереднього аналогічного (на слова «Єдинородний»). До того ж фактурна вертикаль тут може бути простішою. Водночас, складність викликають цілі ноти на початку, які звучать у всіх голосах на *pp*. В таких умовах досить важко втримати рівень напруги і єдності, тож їх потрібно відпрацювати окремо, створюючи мікродинамічну градацію. Також відмітимо перегукування вісімками між альтами і басами, які підсвічують фактуру і, одночасно, надають імпульс для подальшого розвитку. Наприкінці розспіву важливий момент філірування: дімінуендо і, одночасно, завершення розспіву слова «Тім» з переходом на "же" і до-мажорний тризвук с зупинкою. Тож потрібно зробити одночасне дімінуендо і затакт.

Подальший фрагмент охоплює 13-й мелорядок (слова «совершенно Того Бога»). Ініціатива у сопрано / дискантів, в якому проводиться першоджерело. Всю фактуру необхідно вибудовувати на крещендо, кульмінація якого припадає на початок наступної структури. Серед інших особливостей: лінія басу, особливо низхідний хід вісімками на слові "совершенно". Також відзначимо не співпадіння текстів, що вимагає додаткової уваги.

У подальшій структурі, що охоплює 14-й мелорядок (на слова «совершенно чоловіка»), основна ініціатива перебуває у тенорів і басів, партії яких спочатку рухаються в єдиному ритмі. Надалі до них додається сопрано / дисканти. Структура є кульмінацією попереднього розвитку і вся співається на *ff*, лише наприкінці робиться дімінуендо. Серед складнощів відзначмо знову ж таки розспіви, не співпадіння текстів і, особливо, різний час завершення у кожному голосі. Так, спочатку зупиняється бас на складі «-ка» і ноті *до*. Далі — тенори і сопрано (дисканти). І останнім завершують структуру альти, причому кінцівка припадає на початок наступної структури (низхідний рух басів). Описаний приклад є одним з небагатьох (а може, навіть, і єдиним) у Догматиках Олександра Кошиця, зразках нашарування однієї побудови на іншу.

Наступний фрагмент охоплює 15-й (у басів - з кінця 14-го) — 17-й мелорядки, на слова «воїстину проповідующе ісповідуем». Він — останній перед кульмінацією догматика і відрізняється великою кількістю розспівів у всіх голосах. Серед особливостей можна відзначити відносно паралельний рух між басами й тенорами, активну міграцію першоджерела (від сопрано, у басы, і до тенорів у кульмінації) і в цілому дуже насичену фактуру. Водночас у мелодиці всіх голосів спостерігаємо однотипні ритми і групи нот (особливо відзначаються вісімки з пунктиром). Потрібно підкреслити кожен з пунктирів і синкоп. Також звертає увагу на себе початковий хід басів, що виконується *portamento* (нечастий прийом у О. Кошиця). Втім загалом завдання і тут є однотипними, відносно попередніх фрагментів. А загальну динаміку потрібно будувати на крещендо, оскільки на початок наступної структури, як уже зазначалось, припадає генеральна кульмінація.

Сама кульмінаційна зона (що припадає на межу 18-19-го мелорядків, на слова «Христа Бога нашого. Єго же моли») звучить дуже епічно з ініціативою у сопрано (дискантів) й басів. Більшу її частину потрібно співати на *f*, а від початку дев'ятнадцятого такту варто робити уповільнення і дімінуендо. Відзначимо, що структура зупиняється на тоніці у всіх голосах (неповний тонічний тризвук), тож потрібно відпрацювати одночасне зняття ноти і спільне дихання.

Заключна структура охоплює 20-22-й мелорядки і розпочинається зі слів «Мати безневістная». У ній варто звернути увагу на початковий унісонний хід у всіх голосах (подібний до кульмінації першого гласу). Втім першоджерело звучить у верхньому голосі, а інші - здебільшого підтримують. Динаміка на самому початку рівня *mf*, далі затухання до піано. Одне з важливих рішень, яке варто прийняти диригенту, пов'язане з варіантністю закінчення. Композитор їх пропонує два і в цілому вони схожі. У нашій інтерпретації ми обрали перший. Але характер завдань у обох варіантах є близьким. Динаміка організовується як поступове згасання, а ініціатива у верхнього голосу, де проводиться першоджерело.

Отже, саме в такому ключі можливо працювати над кожним догматиком, вибудовуючи власну виконавсько-інтерпретаційну модель. В цілому характер задач близький у всіх творах і пов'язаний з координацією за вертикаллю, вибудовуванням грамотного фразування з темброво-штриховими підсвіченнями важливих з семантичного боку слів. Також на фразування працюють і динамічні хвилі, які, як правило, прописані композитором, тож їх потрібно виконувати відповідно до позначень. Щодо фрагментів, то вони мають вибудовуватися згідно мелорядків. У більшості випадків — вони охоплюють два рядки. Але знову ж таки: вони мають утворюватися згідно побажань і відчуттів диригента і можуть мати індивідуальний характер у кожному випадку.

2.3.5. Послідовне поєднання більш дрібних структурних одиниць у більш крупні цілісні побудови - від рівня складників одиниць синтаксичних структур до масштабу форми у цілому.

На останньому етапі роботи над догматиками, піснеспів набуває вигляду цілісного твору з драматургічною логікою розвитку до кульмінаційних вершин: як на рівні окремих розділів-фаз, так і догматика в цілому. Зауважимо, що фінальний етап, за умови ретельного опрацювання мелодії першоджерела з усіма подвоєннями, і фактурних задач, які передбачають вибудовування динаміки — не буде складним. Вже зараз у виконавців має сформуватися цілісне сприйняття розвитку музичної форми в кожному гласі.

До того ж, кожен догмат має певні закономірності та спільні риси у розвитку, що пов'язані, наприклад, з хвилеподібним розвитком всередині кожної фази до її кульмінації наприкінці. Також, як можна зрозуміти з аналізу мелорядків, генеральні кульмінації завжди припадають на заключні, вербальні тексти, які можуть містити молитовні слова. Тож у межах останнього параграфу нами узагальнюються основні вершини, згідно виявлених раніше закономірностей розвитку музичної форми кожного догмату.

У першому гласі «Всемірную славу» фрагменти (мелорядки) доцільно об'єднати у три фази, які утворюють єдине ціле. Перша охоплює фрагмент з початку і до фрази «і небо, і Храм Божества» (тобто 1-8-й мелорядки). Всередині фази можна виділити дві кульмінаційні вершини, одна з яких припадає на завершення, а інша — на слова «воспоїм Марію Діву» (кінець четвертого мелорядка). Значення цього рядку як кульмінації підкреслюється логікою фактурного розвитку, яка полягає у поступовому розшаруванні голосів і трансформації їхніх партій у автономні мелодичні лінії. Не секрет, що на слова «воспоїм Марію Діву» фактура набуває дуже щільного вигляду із майже еквіритмічним рухом всіх голосів, з відповідною динамікою. Надалі розпочинається наступна хвиля розвитку, що підводить до фрази «і небо, і Храм Божества». І хоча ця кульмінація динамічно не підкреслена (насправді тут хвиляста динаміка з крещендуванням і відходом до р), проте очевидною є її смислова роль, як і згадка про Храм. Саме тому, на нашу думку, саме до неї варто вибудовувати рух.

Друга фаза розвитку є інтенсивним і динамічним розвитком, з двома хвилями. Перша — до фрази «утвержденіє» (кінець 14-го мелорядка). Наступна

розпочинається зі слів «Поборник...» і є предиктом до генеральної кульмінації на слова «Дерзайте убо» (17-й мелорядок), з якої розпочинається заключна фаза. Надалі варто робити поступовий динамічний спад і загальне заспокоєння образно-емоційної складової догматика. Додамо, що вся згадана логіка об'єднання прописана композитором у динаміці та іншими засобами, тож в цілому має бути зрозуміла.

Другий глас «Прейде сінь законная». Якщо в першому догматику цілісність форми досягалося за рахунок, винятково, сполучників, то у другому — сполучники можуть поєднуватися з іншими виконавськими прийомами. Тут їхню роль замінюють крещендування до наступної фрази і також через агогічні розширення і уповільнення, які передують початку нової побудови. Також у другій частині, окрім філірування використовуються ланцюгове дихання (як наприклад перед кульмінацією).

У догматику фрагменти також можна об'єднувати за динамічним, фактурним і сюжетним принципом. Так, у ньому варто виділити три фази розвитку. Перша охоплює матеріал від початку і до кінця четвертого мелорядку, на якому розспівується слово «опаляема». Очевидно, що даний момент є локальною кульмінацією фази, яка підкреслюється квазі-імітаціями у фактурі, що з'являються раптово і контрастують попередньому відносно еквіритмічному руху акордами у всіх голосах.

Друга фаза розвитку охоплює 5-10-й мелорядки і має певну кульмінацію на словах «праведно возсія Сонце» (8-9-й мелорядки). Раніше нами констатувався тембровий контраст між цим матеріалом і попереднім, який має глибоко символічний підтекст. Тож саме до нього варто організовувати загальний розвиток, а перепади світла й тіні (які детальніше було розписано у п.п 2.3.4) мають бути смисловою вершиною. Надалі йде невеликий спад. Натомість заключний мелорядок (який умовно можна виділити в окрему фазу) є урочистим підсумком, тож прозвучати він має відповідно.

Третій глас «Како не дивимся». На етапі об'єднання різних фрагментів у єдині логічні побудови, а згодом і у єдине ціле, можна робити за наступними фазами

розвитку. Перша охоплює одинадцять тактів з кульмінацією на слові «пречестная», яке розспівується в різних голосах наприкінці третього мелорядку. Відповідно, до неї треба організувати поступове крещендо, а на розспіві затухати.

Наступна фаза розвитку може містити у собі дві, так би мовити, фази менші. Тут друга менша фаза, фактично, розвиває попередній матеріал. Так, перша (експозиційна) фаза триває до слів «от Отца рожденного без матере» (26-й такт, кінець 10-го мелорядку), вона ж є кульмінацією. Друга (розвиваюча) фаза триває до слів «свойства ціла сохранишаго» (кінець 17-го мелорядку, 42-43-й тт.), які є тихою кульмінацією. Тож всередині цієї великої фази можна відтворити цілісну хвилю з тихою кульмінацією наприкінці.

Надалі розпочинається заключна частина з кульмінацією на самому кінці. Тож кожному з цих розділів-фаз потрібно будувати як велику динамічну хвилю з кульмінацією у кадансових зонах (на відповідних тактах і словах). Надалі, об'єднувати їх у єдине ціле догматика третього гласу.

Четвертий глас «Іже Тебе ради». На етапі об'єднання догматика четвертого гласу в єдине ціле тут також можна вибудувати цілісну побудову на основі трьох великих фаз. Перша з них охоплює перші двадцять шість тактів, що відповідає 1-10-му мелорядкам, і завершується на слові «вочеловічитися благоволивий Бог». Всередині можна виділити дві хвилі розвитку: перша охоплює сім мелорядків і являє собою поступове крещендування до кульмінації з розспівом на словах «одесную Тебі» (7-й мелорядок, 12-14-й тт). Друга — аналогічний рух до наступної, цього разу завершальної (для фази) кульмінації на слові «Бог» з зупинкою та *diminuendo* у 26-му такті.

Наступна велика фаза триває від 27-го по 55-й такти, що відповідає 8-21-му мелорядкам, і завершується словами «Богородице, мір», з зупинкою на зменшеному септакорді. Про роль септакордів, які з'являються у напружені, але й смислово важливі моменти догматика, нами зазначалось у минулому параграфі. Всередині цієї великої фази можна вибудувати декілька менших хвиль, з рухами до локальних кульмінацій на словах «істлевшими страстьми» (12-й мелорядок, 29-31-й тт.), «обрете овча» (14-й мелорядок, 39-40-й тт.) і — до повноцінного кульмінаційного

плато на словах «с небесними совокупит силами і спасет Богородице мiр» (20-21-й мелорядки, що відповідають 50-55-му тт.).

Завершальний двадцять другий мелорядок («Христос, іміяй велію і богату милость») є заключною побудовою з закріпленням, ствердженням основної тональності, яке підсилено відхиленням у паралельну тоніку, а також подвійним, завдяки втручанням перерваного звороту, кадансуванню. Для викладення доволі розгорнутого тексту застосовано мелодично фігуровану акордову фактуру (тобто, вісімки «виникають» на допоміжних та прохідних звуках між основними – акордовими – тонами), яка змінюється різноманітним поліфонічним розспівом слова «милость» у складі другого кадансового звороту. Заключна побудова має доповнення (на повторенні слів «богату милость», яке виконує функцію маленької коди, «після-мови», де між граничними голосами, сопрано та басами застигає витримана до самого кінця двох октавна педальна тонічна рамка, всередині якої утворюється варіантне-імітаційне проведення (альт – тенор – альт) мелодичної фрази з виразною синкопою у першому мотиві. Контраст третього – мажорного, проведення до першого – мінорного, а також заключна тоніка із пікардійською мажорною терцією, якою завершується розспів слова «милость», створюють перспективу просвітлення через явлення милості Божої.

П'ятий глас «В Чермнім мори». На етапі об'єднання догматика п'ятого гласу в єдине ціле, можна виокремити декілька розділів, в яких поєднати різні синтаксичні структури з наскрізним рухом до кульмінаційних вершин. У цьому Догматику «В Чермнім мори» їх також може бути три, хоча варто пам'ятати, що через великий розмір тактів (градація яких може здійснюватися згідно синтаксису строф) не варто ставитися до них як до маленьких.

Перша фаза розвитку охоплює перші десять тактів і завершується на слові «безсіменно Діва» (11-й мелорядок) з модуляцією у фа-мажор. У ній можна виділити кілька дрібніших хвиль: розспів слів «В Чермнім мори» (1-2-й мелорядки) з різким *diminuendo* наприкінці; рух до слова на слові «іногда» (кінець третього мелорядку); до слів «води» (5-й мелорядок) і кульмінація на слові «Діва». Динаміка тут хвиляста, але важливу роль відіграє матеріал 9-11-го мелорядків, які, з огляду на

фактурні та динамічні тенденції, є кульмінацією. До них варто вибудувати весь розвиток, а в самій кульмінації — співати об'ємно, проте стримано, тобто без суєти.

Друга фаза розпочинається з дванадцятого мелорядка і розспіва слова «Море», і триває до слів «пребисть нетлінная» (17-й мелорядок). Тут динаміка будується з поступових крещендо і різких спадів до *pp*, які мають звучати максимально природно і злагоджено. Третя фаза розпочинається з 18-го мелорядку («Сий і прежде сий») і є смисловою та динамічною кульмінацією всього твору. В цілому певне подрібнення на початку обумовлене строфічною логікою розгортання музичного матеріалу, водночас, воно має допомогти організувати рух в більш епічному образно-емоційному стані.

Шостий глас «Кто Тебе не ублажит». Подібно до попередніх, догматик шостого гласу також має трифазний принцип організації цілісності, згідно якого цілком можливо об'єднувати фрагменти.

Перша фаза охоплює два великі такти з кульмінацією і завершення на слові «Рождества» (5-й мелорядок), яке розспівається і зупиняється на ре-мажорному тризвуку. До цього розпіву вибудовується поступове крещендування.

Наступна фаза є найбільшою. Вона — центральна для шостого гласу і охоплює 6-20-й мелорядки (до слів «не слітно познаваємий»), тобто абсолютну більшість твору. Зважаючи на розміри деяких тактів, у ній можна виділити кілька дрібніших кульмінацій: до слова «Єдинородний» (кінець 3-го такту); «Воплощся» (кінець 6-го такту); «Бог сий» (кінець 7-го такту).

Завершальна фаза розпочинається зі слів «Того моли» (21-й мелорядок), які звучать на *f*. Як бачимо, тут також присутнє певне подрібнення рухів до кульмінацій. Водночас друга половина фази, у якій розміри тактів зменшуються, об'єднується безперервним рухом, який відбувається до завершення фази. Слова «Чистая, Всеблаженная» (22-й мелорядок) є смисловою кульмінацією, оскільки відбувається безпосередньо звернення до Божої Матері. Зона кульмінації триває до самого кінця та співається на *ff*.

Сьомий глас «Мати убо узналася еси». У цьому догматику об'єднання у єдине ціле може здійснюватися на основі чотирьох розділів:

- вступне *Andante*, з кульмінацією на розспіві слова «*Богородице!*» (кінець 2-го мелорядка);
- подальше *Con moto* (3-6-й мелорядки) з кульмінацією і завершенням на словах «*Чудеса Рождества твоего сказать язык не может*» (6-й мелорядок);
- розділ *A tempo* (7-10 тт.) з тихою кульмінацією і завершенням на розспіві слова «*рожденья*» (кінець 10-го мелорядка);
- розділ *Piu mosso* (11-14-й мелорядки) з кульмінацією на словах «*Матер Божию відуще*», яке одразу переходить до заключного *Maestoro* (зі слів «*Молим Ти ся приліжно*» у 15-му мелорядку).

Відзначимо, що останні слова співаються на *ff*, далі рух відбувається з поступовим *diminuendo* до заключного проспівування акордами слова «нашим» на *pp*.

Восьмий глас «Цар небесний». Заключний догматик циклу є найскладнішим під кутом зору об'єднання синтаксичних структур у цілісну побудову. Водночас, тут можна говорити про дві більш малі побудови, розмежовані зовнішньою цезурою (двотактова риска у дев'ятому такті після розспіву слова «воспріятієм»). Всередині неї присутня локальна кульмінація на стреттній імітації у попередньому такті, яку варто підкреслити більш виразним звуком і контрастом.

Друга фаза охоплює всю іншу частину Догмата: вона розпочинається з фрази «Єдин єсть Син» у 9-му мелорядку, яка приводить до кульмінаційного скандування на словах «Христа Бога нашего» у 18-му мелорядку. Після чого динаміка поступово спадає до завершення фази. Всередині фази можна виділити рух до ще однієї, тихої кульмінації у 12-му мелорядку з великим (на 24/4) розспівом слів «Тім же», який варто співати трохи ширше, без зайвого поспіху, але з максимальним тембровим наповненням. Кожну з двох фаз варто розібрати окремо, з внутрішніми кульмінаційними крапками, а потім об'єднати у єдине ціле з загальним рухом до згаданого вище скандування і стретти, що йому передувала.

Отже, незважаючи на різноплановість догматику кожного гласу, можна констатувати загальну єдність як процесів роботи над кожним з них, так і спільність

деяких художніх і виконавсько-технічних завдань. Узагальнюючи, вони мають наступний вигляд:

1. ***Першість тексту і його змісту у кожному з гласів.*** Практично у кожному гласі виявляються семантично навантажені сегменти музичного тексту. Олександр Кошиць часто вибудовує музичну фактуру, як звукопис, який зображає те, про що співається у кожному конкретному випадку. А надто це стосується останніх догматиків, де синтаксис строфи охоплює навіть музичний, через що спостерігаємо великий обсяг одного такту (22/4 та ін.). Водночас композитор не ставить тут метричні розміри, чим дає зрозуміти, що в даному випадку вони є умовними і не важливими. Тому, текст необхідно опрацьовувати окремо (особливо у випадку з дитячим хором).

2. ***Схожі логічні принципи у міграції першоджерела.*** Фактично, єдиним догматиком, де піснеспів першоджерела не мігрував є «Всемірною славу» (1 глас). У всіх інших композитор передавав його лінію від партії до партії, і часто комбінував з різними способами потовщень.

3. ***Єдність звукотехнічних завдань у процесі вибудовування фактури.*** Наприклад, у більшості догматиків нами спостерігались педалі з довгих нот, темброво-звукову напругу яких потрібно підтримувати. Так само і дрібні тривалості не мають звучати, як загальні форми руху і вимагають опрацювання складової мікродинаміки.

4. ***Важливість філірування і мікродинаміки в межах кожної синтаксичної структури.*** Проникнення різних динамічних процесів у межах однієї події (коли одні голоси, приміром, затухають, а інші — навпаки розпочинають крещендо) вимагає додаткової уваги, особливо в аспекті ланцюгового дихання і «вилок». Усі ці технічні завдання сприяють наскрізному розвитку і безперервному звучанню в контексті єдиного цілого.

ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні нами було проведено музично-теоретичне дослідження циклу «Богородичних Догматиків» О. Кошиця, а також сформоване виконавсько-інтерпретаційний алгоритм роботи над ними, в якому було, у тому числі, узагальнено і досвід авторки творчого проекту. Саме це складало основу мети роботи. На підставі мети та поставлених у вступі завдань можна зробити наступні висновки.

Перше. Вивчення твору Олександра Кошиця як такого, що має у собі першоджерело – монодичні богослужбові Богородичні догматики, необхідно починати з аналізу цих піснеспівів. Аналіз монодичного першоджерела довів, що їхнє внутрішнє улаштування повністю підпорядковане системі Осмогласся. Огляд музикознавчих досліджень, присвячених висвітленню питань властивостей першоджерела, продемонстрував тісну взаємодію вербального тексту з музично-тематичними елементами, що мають формульну (поспівкову) основу. Кожен комплекс мелодичних формул притаманний окремому гласу. Усі ці формули отримали назву «поспівки» і були описані в музично-теоретичних працях минулих століть. У свою чергу, догматик кожного гласу має свою семантику, власний сюжет, але підпорядковується головній ідеї жанру — прославлінню Божої Матері та її канонічної ролі у православному християнському світогляді.

Для Олександра Кошиця збереження первинних властивостей монодичного першоджерела було дуже важливими. Він повністю дотримується поспівкової структури, та формував усі інші синтаксичні складові (фрази, речення, періодичні побудови) навколо них. Дослідження і порівняння поспівкових структур продемонстрував високий рівень збереженості першоджерела у Догматах О. Кошиця. Частково випадають з цієї тенденції догматики четвертого та восьмого гласів, у яких мелодія першоджерела частково підкорюється авторським рішенням. В цілому нами констатовалась складність у питанні збереження, оскільки композитор, час від часу все ж змінював її сегменти залежно від гармонічних, фактурних, текстових і загалом драматургічних умов.

Друге. Аналіз особливостей застосування мелодій першоджерела Олександром Кошицем продемонстрував розуміння даної лінії як основи для фактурного і формотворчого розвитку. Так, синтаксична побудова музичної тканини в цілому підпорядкована поспівкам і мелорядкам. Практично у всіх догматиках першоджерело мігрує між різними партіями. Винятком тут є лише догматик першого гласу «Всемірною славу», де воно проводиться в одному голосі (у тенорі) від першої до останньої ноти. При цьому поспівки виконують у формотворенні усі необхідні функції, які властиві явищу тематизму, а саме: структурування музичного руху засобами утворення структурних одиниць синтаксичного рівня, оформлення розділів та частин форми засобами певного групування поспівок, встановлення спеціальних сполучень між ними, їх функціональної диференціації під кутом зору виконання ними композиційних функцій тощо. Внаслідок принципового збереження піснеспіву першоджерела у Догматах Олександра Кошиця як провідного голосу – провідного елементу багатоголосної фактури, послідовність поспівок зберігає функцію тематичної основи творів і, відповідно, суттєвого підґрунтя формотворення, властивості якого коректуються умовами цілком іншої системи упорядкування музичного простору, а саме, багатоголосся, де діють власні засоби та способи формотворення, зокрема, упорядкування композиції.

Третє. Аналіз фактурних і формотворчих особливостей, здійснений у догматиках О. Кошиця, продемонстрував спирання на тонально-функціональний звуковисотний принцип організації і класичний музичний синтаксис, хоча й з більш їх вільними формами. Так, поспівки й їхні поєднання є основою для фраз, речень у періодичних структурах. Перш за все, це проявляється у наявності кадансів або зупинок, на довгих тривалостях з ферматами, які можуть співпадати з завершенням рядків тексту. У аспекті структурування відзначимо і моменти використання різноманітної техніки потовщень проведення першоджерела в інших голосах. На загальному рівні цілісності музичної форми усі догматики зводяться до трифазного руху: з експозиційною частиною (вступ першоджерела і перші контрапунктичні відношення з поступовим фактурним нашаруванням і підключенням нових голосів, з першою кульмінацією наприкінці експозиції), розвиваючою (інтенсифікація

тонального розвитку, поліфонічної активності), заключною (масштабна tutti'на кульмінація зі скандуванням тексту, можливе часткове повернення початкового тематизму і подальшим спадом до самого кінця). Тож у даному випадку Олександр Кошиць у будіванні музичного розвитку спирався на загальні засади класико-романтичної системи гармонії та формотворення. Також відзначимо ритм і фактуру, які вирізняються високим рівнем складності в усіх Догматиках. Наприклад ритміка дуже часто походить, по-перше, від поспівок, а по-друге — від довжини строф тексту і для композитора настільки високим є пріоритет збереження внутрішньої цілісності, що він може відмовлятися від традиційних тактів, створюючи досить розгорнуті (у 22/4 або 24/4, наприклад). Особливо це стосується догматиків з п'ятого по восьмий гласи. У фактурі, в свою чергу, спостерігається велика кількість поліфонічних прийомів: від імітацій і стрет, — до багатоярусної фактури з довгими педальними басами і дрібною орнаментикою високих голосів.

Четверте. Урахування синтаксису, фактури створює благодатне підґрунтя для успішної інтерпретації догматиків О. Кошиця. Так, успішний розбір та опрацювання догматиків передбачають володіння цілим комплексом вокально-виконавських навичок і розуміння різних формотворчих компонентів. З-поміж них нами окремо фіксувалися важливість таких моментів, як звуковедення (з ланцюговим диханням), правильна вокалізація голосних і коректне інтонування всієї інтерваліки. Головний висновок, який було зроблено, — тісний зв'язок між теоретичною та виконавсько-методичною складовими. Без якісного інтонування та звуковедення неможливо точне відтворення музичної фактури, а надто — настільки складної, як у Олександра Кошиця.

П'яте. Відтворення виконавсько-інтерпретаційної моделі, для кожного догматика, обумовило виділення п'яти етапів роботи над творами. Кожен з них має свої цілі і задачі. Так, перший етап передбачає опрацювання фонетики і семантики вербального тексту. Як хористи, так і диригент мають вичерпно розуміти сюжет догматиків і в цілому про що співається в кожному творі. Це пов'язане ще й з тим, що Олександр Кошиць часто намагається відтворити фактурними засобами сюжет. Задачею другого етапу є розбір та вивчення монодичного першоджерела. Воно

проспівується з урахуванням всіх міграцій, тими голосами, де воно проводиться. Так само розучуються і подвоєння (потроєння та інші потовщення) мелодії першоджерела, які комбінують з іншими різновидами паралельного руху. Надалі — відпрацювання усіх складових музичної фактури згідно синтаксичних структур, які, як правило, спираються на фрази та речення, що, у свою чергу, похідні від структури поспівок. Через панівну поліфонізованість фактури, характерну для Догматів Олександра Кошиця, безперервне перетікання рухового імпульсу з голосу в голос, переважання повільного/ нешвидкого темпу, спеціальної уваги потребує досягнення цілісності форми твору, охоплення його як цілісного у свідомості. Тому таким важливим етап роботи по фрагментах, на якому відпрацьовуються завдання створення фактурного ансамблю між голосами та засвоєння поспівок — їх мелодичного змісту, особливостей структури, ритміки, та функціонального співвідношення у наскрізній послідовності. Після опрацювань кожної синтаксичної структури необхідно засвоїти засоби й способи сполучення цих структур — спеціальних мелодичних мотивів, якими композитор долає зупинки руху, властиві кадансовим завершенням: мелодично «доспівує» каданси, або спрямовує музичний рух до початку наступної синтаксичної структури. Останній етап пов'язаний з об'єднанням усіх структур в єдину цілісну форму з рухом до кульмінаційних крапок.

Зазначені п'ять етапів складають основу алгоритму для роботи з догматиком будь-якого гласу і, як бачимо, чітке розуміння законів музичної форми є міцним ґрунтом для втілення їхньої виконавсько-інтерпретаційної моделі. Також ключем до успішного виконання творів є якість ансамблів та мікро-динаміки, особливо, усередині поспівок. Загалом вона підпорядковується арочному принципу, тобто гнучкій й тонкій взаємодії початкового крещендо та завершального дімінуендо, у якому утворюється своєрідна хвиля. Ступінь і якість мікродинаміки потребує математичної точності співвідношень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви «знаменний і київський розспів». *Musica Sacra*: зб статей. Ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 464- 465.
2. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович, композитор церковної музики і диригент. Вінніпег: Popular Printers, 1975. 96 с.
3. Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. Ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с. (Історія української музики; Вип. 1 : Дослідження).
4. Антонович М. Партесна музика в українських церквах доби Козаччини. *Musika sacra: збірник статей з історії української церковної музики*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 144-164.
5. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella як систематичний музично-виконавський феномен. Дис. ... доктора мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В.Нежданової, 2019. 519 с.
6. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Український Світ, 2002. 440 с.
7. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 40 с.
8. Бондар Є. М. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса: Астропринт, 2018. 193 с.
9. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури. Дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 236 с.

10. Боровик М. Давньоруський церковний спів. Історія української музики: в 6 т. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1989. С. 148 – 171.
11. Верхняцкая Н. Распев Киево-Печерской лавры: устная и письменная традиции и их взаимодействие в XIX-XX веках. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 24. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 108 – 117.
12. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Нарис про життя і творчості. Київ: Держ.вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. 96 с.
13. Герасимова-Персидська Н. О. Монодія як символ сакрального. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. Вип. 15. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. С. 13-20.
14. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев : Дух і літера. 408 с.
15. Герасимова-Персидська Н. О. Народні витoki партесного концерту. *Musica Antiqua*. Vol. 3. Wydgoszcz, 1972. С. 769-795.
16. Герасимова-Персидська Н.О. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. Вип. 21. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 3-10.
17. Герасимова-Персидська Н. О. Трансформація монодичних принципів у покаянному мотеті «Приближается душе конец». *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ: КВДМУ ім. Р. Глієра. 1998. С. 5-13.
18. Герасимова-Персидська Н. О. Характерні риси багатоголосся партесних концертів XVII-XVIII ст. *Musica Antiqua*. Vol. 2. Wydgoszcz, 1969. С. 369-401.
19. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 182 с.
20. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 588 с.

21. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 299 с.
22. Дилецький М. Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ: Вид-во «Музична Укра'ша», 1981. 256 с.
23. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст. Упоряд. і ред. М. Юрченко. Київ: Видавництво ім. Олени Теліги: Український фонд духовної музики, 2004. 224 с.
24. Заболотна Н. В. З історії Києво-Печерського наспіву. З історії української музичної культури : зб. наук. праць. Київ, 1991. С. 75 – 85.
25. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть). Дис ... кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. 300 с.
26. Засадна О. Літургія Порфирія Демуцького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Число 3-4. С. 44-50.
27. Зьола М.М., Зьола М.Й. Грамзаписи капел О.А.Кошиця та його музичних творів. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Олександр Кошиць і час*. Вип. 57. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2007. С. 137-149.
28. Калуцька Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ століття. Дис. канд. Мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2001. 219 с.
29. Калуцька Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012. 416 с.

30. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дис. канд. мистецт. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. 161 с.
31. Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім.М.В.Лисенка, 2015. 20 с.
32. Качмар М. І. Сучасний науково-аналітичний інструментарій у дослідженнях піснеспівів сакральної монодії. *Καλοφωνία*: Збірник статей з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 7. Львів: Видавництво УКУ, 2014. С. 133–145.
33. Качмар М. До питання теоретичного аналізу української церковної монодії (на прикладі піснеспіву «Архангельський глас») / Марія Качмар // Студії мистецтвознавчі. — Київ : ІМФЕ, 2015. — № 1. — С. 158–164.
34. Кириленко Я. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т імені Б. Грінченка, 2020. 108 с.
35. Коваль М. В. Богородичні Догматики Києво-Печерської традиції у монодичному та багатоголосному розспіві. Магістерська робота. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2018. 115 с.
36. Коваль М. В. Першоджерело в «Богородичних Догматах» Олександра Кошиця: модель музично-теоретичного аналізу // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Випуск №74 / Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 2024. С. 166-173.
37. Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження // Вісник НАКККиМ №2. Київ : НАКККиМ, 2024. С. 303-310.
38. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття. Українське музикознавство : зб. наук.

- праць. Вип. 28. Київ: Муз. Україна, 1998. : Музична україністика в контексті світової культури. С. 144–154.
39. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 284 с.
40. Коменда О. І. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. Яровиця: Волинський обласний науково-методичний центр культури. Луцьк, 2014. №1–2 (3–4). С. 133-139.
41. Корній Л. Історія української музики: підруч. для вищ. муз. навч. закл. Ч. 1: Від найдавніших часів до XVIII ст. Київ; Харків : Вид-во М. П. Коць; Нью-Йорк, 1998. 402 с.
42. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 591 с.
43. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801—1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) = Ukrainian liturgical musical culture of 1801 - 1916 (scientific-didactic, practical-singing, concerto-performer and composer aspects): монографія / Наталія Костюк. Київ, 2018. 654 с.
44. Кошиць О. Спогади Олександра Кошиця. Ч. 1. Вінніпег: Новий шлях, 1947. 656 с.
45. Кузьмінський І. Доба становлення партесного багатоголосся. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Вип. 23. Київ: Міленіум, 2013. С. 10–22.
46. Кузьмінській І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся. Дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2014. 171 с.
47. Мануляк О. Літургійна творчість сучасних львівських композиторів: пріоритети жанру, трансформація традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського: Жанр як категорія*

- музичної творчості*. Вип. 81. Київ: НМАУ ім.П. І. Чайковського, 2009. С. 124—133.
48. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка: Музикознавчі студії*. Вип. 16. Львів: Сполом, 2007. С. 116-125.
49. Мануляк О. Специфіка розвитку жанру літургії у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі «Архиєрейської Божественної Літургії» О. Козаренка та В. Камінського). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Вип. 18. Львів: Сполом, 2008. С. 64 — 73.
50. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. Вінніпег: Видання Колегії Св. Андрея, 1973. 103 с.
51. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Вінніпег: Видання М.Т.Б. Роблин, 1968. 151 с.
52. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському ірмологієві, вид. 1775 року. Збірник на пошану 90-ліття народж. Торонто, 1992. С. 127 – 238.
53. Металлов В., свящ. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовим попевам. М.: Синод. Типография, 1899. – 92 с.
54. Молдавін М. І. Народний підголосковий спів. Київ: Музична Україна, 1980. 86 с.
55. Ольховський А. Нарис історії української музики. Наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
56. Партесні концерти XVII-XVIII ст. з київської колекції. Упорядк., розшифр., звед в парт., наук, ред., вст. ст. та ком. Н. О. Герасимової-Персидської. Київ: Музична Україна, 2006. 340 с.

57. Пархоменко Л. О. Феномен Олександра Кошиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 57. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 8 — 18.
58. Патер А.Р. Виконавські виміри української сакральної музики. – Дис. на <...> доктора філософії. Спеціальність 025, 02. Музичне мистецтво. Культура і мистецтво. ЛНУ ім. І. Франка; ДВНЗ, ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
59. Прилепа О. П. Октоїх. *Українська музична енциклопедія*. У 8 томах. Т.4 (Н-О). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2016. С. 396-402.
60. Прилепа О. П. Осмогласся. *Українська музична енциклопедія*. У 8 томах. Т.4 (Н-О). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2016. С. 532-539.
61. Прилепа О. П. Поспівка, поспівки. *Українська музична енциклопедія*. У 8 томах. Т.5 «П» [“Павана”- “Ролікарп”]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. С. 390-397.
62. Прилепа О. П. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 61. Кн. 3. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 50 — 57.
63. Прилепа О. П. Поспівковий фонд українського Октоїха в аспекті теорії мелодичних формул: сучасний погляд. / *Українська музична культура: глобалізація: виклики та національні реалії*. Колективна монографія. НАН України, ІМФЕ. Київ, 2019. С. 104-124.
64. Прилепа О. П. Історично усталені форми поспівок у Києво_Печерській традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 78. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 161 — 171.
65. Прилепа О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту Богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської Лаври (за джерелами кінця XVI – поч XIX ст.). Дис. на <...>

- кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. 218 с.
66. Приходько О. В. Хорова музика а *caprella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи. Дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. 255 с.
67. Путятицька О. Композиційні особливості жанру Догматиків болгарського та українського церковних наспівів ХVІІ ст. (порівняльне дослідження). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Ч. 4 (16). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. С. 16–23
68. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 7. Київ: Міленіум, 2005. С. 60 — 66.
69. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 23. Київ: КІМ ім. Р. Глієра, 2007. С. 184 — 192.
70. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
71. Радик Д. В. Диригент – партитура – хор. – К.: рукопис, 2005.
72. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів. Дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 461 с.
73. Савон Д. І. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. 025 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2021. 139 с.
74. Савон Д. Мотет «*Jesu, meine Freude*» Йоганна Себастьяна Баха: порівняльний аналіз редакцій нотного тексту. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 167–181.

75. Тесля Т. М. Музично-поетичний вимір піснеспівів вечірні (на матеріалі українських ірмологіонів XVI-XVIII ст.). Дисс. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. 278 с.
76. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспект (на прикладі національної заслуженої академічної капелі України «Думка») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.
77. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. 266 с.
78. Торба О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. Київ, 1999. С.456–463.
79. Українські партесні мотети початку XVIII століття з югославських зібрань. Ред.-упоряд. Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна, 1991. 454 с.
80. Хомінський Й. Історія гармонії і контрапункту. Т. 1. Пер. з польської Л. Грабовського. Київ: Музична Україна, 1975. 576 с.
81. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: Антологія Олександра Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна, 2000. 215 с.
82. Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 41. Кн. 2. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 80 — 86.

83. Чижик І. О. Символіка простору в піснеспівах знаменного розспіву. *Мистецтвознавство України: зб. наукових праць*. Вип. 1. Київ: Академія мистецтв України, 2000. С. 158 – 164.
84. Шамаєва К. Из истории церковного пения в Киево-Печерской Лавре. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 61. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 88-110.
85. Шевчук О. Ю. До питання про самотність київського розспіву (за матеріалами нотних рукописів кінця XVI — XVIII ст.). *Українська музична культура сучасності у міжнаціональних зв'язках*. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 16 — 45.
86. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. № 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 36 — 48.
87. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
88. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII ст. (за матеріалами рукописних колекцій). Дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 407 с.
89. Ясіновський Ю. Українське Барокко та європейський контекст. *Українська гимнографія в європейському контексті*. Київ: Наукова Думка, 1991. С. 219–224.
90. Ambros A. W. *Geschichte der Musik*. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1862. 576 p.
91. Aubry P. *Cent motets du XIIIe siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg par Pierre Aubry. I. Reproduction phototypique du manuscrit original*. Paris: A. Rouart, Lerolle et Co., Paul Geuthner, 1908. 600 p.
92. Bradshaw P. *The Search for the Origins of Christian Worship: Sources and Methods for the Study of Early Liturgy*. Oxford 1992. 217 p.
93. Crocker R. *Discant, Counterpoint, and Harmony. Journal of the American Musicological Society*, Vol. 15, No. 1. (Spring, 1962), pp. 1-21

94. Handschin J. Studien zur musik geschichte. Vienne: Universal Edition A.G. 1930.
95. Herasymova-Persydska N. O. Polyphony in the Ukrainian Music of the XVII st. *Musica Antiqua*. Vol. 9 Bydgoszcz, 1991. pp. 405-421.
96. Leichtentritt H. Geschrihte der Motette. Leipzig: Breitkopf & Hrtel, 1908. 453 p.
97. Schweitzer A. J. S. Bach Volume 1. English translate by Ernest Newman. New York: The Macmillan company, 1905. 453 p.
98. Sparks E. Cantus firmus in mass and motet, 1420-1520. Berkeley: University of California Press, 1963. 504 p.
99. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. College Edition. Oxford University Press; College ed edition (January 25, 2012). 1248 p.
100. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol 1-29. Ed. by S. Stanley. London: Macmillan, 2001.
101. Walther J. G. Musicalisches Lexicon. Leipzig: Berndhard Christopf Breitkopf, 1732. 659 p.

ДОДАТОК А. АФША ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ



ЮВІЛЕЙНИЙ КОНЦЕРТ

ДО **55** РІЧЧЯ

ХОРУ ХЛОПЧИКІВ ТА ЮНАКІВ
КДМЛ ІМ.М.В.ЛИСЕНКА

21 18:00
ГРУДНЯ

О.КОШИЦЬ
«ДОГМАТИ ЗНАМЕННОГО РОЗСПІВУ».
КОЛЯДКИ ТА ЩЕДРІВКИ

ХУДОЖНЯ КЕРІВНИЦЯ ТА ДИРИГЕНТКА - МАРІЯ КОВАЛЬ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРКА - СВІТЛАНА МАТВІЄНКО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ.П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО
КОНЦЕРТ-ІСПИТ НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ «ДОКТОР МИСТЕЦТВА» В
РАМКАХ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ «ЦИКЛ БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТИКІВ
О.КОШИЦЯ:ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ОПРАЦЮВАННЯ».

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК – ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР
РАДИК ДМИТРО ВАСИЛЬОВИЧ

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК - КАНДИДАТКА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОРКА
ЧИЖИК ІРИНА ОЛЕКСІЇВНА

КІРХА СВЯТОЇ КАТЕРИНИ
ЛЮТЕРАНСЬКА, 22

ВІДХІД ЗА ДОНАТ НА РЕАБІЛІТАЦІЮ ВОІНА ЗСУ
(ВИПУСКНИКА КДМЛ ІМ.М.В.ЛИСЕНКА)



ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ЗДОБУВАЧА

1.Коваль М. В. Першоджерело в «Богородичних Догматах» Олександра Кошиця: модель музичнотеоретичного аналізу // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Випуск №74 / Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 2024. С. 166-173.

2.Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження // Вісник НАКККіМ №2. Київ : НАКККіМ, 2024. С. 303-310.

ДОДАТОК В. ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проект на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проекту:

1. Коваль М. В. Монодичне першоджерело у багатоголосних догматиках Києво-Печерської співацької традиції : доповідь. XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (10–12 січня 2022 року, Київ). Київ, 2022.

2. Коваль М. В. Богородичні Догматики Олександра Кошиця: опрацювання у духовному музичному творі монодичного першоджерела : доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2024 : «Musica Antiqua & Nova: контексти, сенси, втілення». Науково-практична онлайн конференція / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (09–11 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.

3. Коваль М. В. Особливості першоджерела «Богородичних догматів» Олександра Кошиця: сучасний виконавський погляд : доповідь. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (26–27 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.

4. Коваль М. В. Творчий мистецький проект «”Богородичні Догмати” Олександра Кошиця: комплексне виконавське опрацювання» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (21 грудня, 2023 року). Київ, Кірха святої Катерини, в рамках сольного ювілейного концерту до 90-річчя заснування КДМЛ ім. М. В. Лисенка та до 55-річчя заснування Хору хлопчиків та юнаків КДМЛ ім. М. В. Лисенка. За участі Хору хлопчиків та юнаків Київського державного музичного ліцею ім. М. В. Лисенка (художній керівник – Марія

Коваль) виконано цикл «Догмати знаменного розспіву» О. А. Кошиця: «Всемірною славу» — глас 1-й, «Прейде сінь законная» — глас 2-й, «Како не дивимся» — глас 3-й, «Іже Тебе ради» — глас 4-й, «В Чермнім мори» — глас 5-й, «Кто Тебе не ублажит» — глас 6-й, «Мати убо позналася єси» глас 7-й, «Цар небесний» — глас 8-й.

ДОДАТОК Г. ФАКСИМІЛЕ ПАРТИТУРИ БОГОРОДИЧНИХ ДОГМАТИКІВ ЗНАМЕННОГО РОЗСПІВУ

Глас первый: Господи возвах, И ныне, Богородичен «Всемирную славу»

І́ ны́нѣ, бѣ́горо́диченъ: 

І́ ны́нѣ і́ пріенш і́ во вѣ́ ки вѣ́ кѡвѣ, а́ мнѣ:

Все мі́р нѣ ю сла ву, ѿ че ло вѣієъ про за́б шѣ ю
 і́ бла дієѣ рѡжд шѣ ю, не бѣе нѣ ю дѣрѣ́ боꝑо́нмъ ма
 рі ю дѣ́ вѣ, без плѡт ныхъ пѣнь і́ вѣр ныхъ оу́ до
 брѣ нїє: сі́ а́ бо і́а́ вї са́ не́ бо і́ хрѡмъ бо́же стѣа.
 сі́ а́ пре гра́ ждѣ нїє бра́ ждѣ раз рѣ́ шнѣ шн,
 мїръ вбе́ дѣ і́ ца́р стѣі́ є ѿ́ вѣр зе. сі́ ю́ оу́
 вѡ і́ мѡ́ цѣ вѣ́ ры оу́ твѣр ждѣ нї є, по́ бор єи.
 ка і́ ма́ мѣ і́з не́ а́ рѡжд ша́ го са́ го́ спо да.
 дер за́н те оу́ вѡ, дер за́н те, а́но́ діє́ бо́ жі и: і́ бо
 чо́и по вѣ́ дѣнъ бра́ гнї, і́а́ ко все сі́ ленъ.

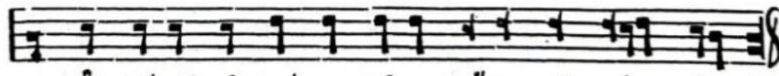
Глас второй: Господи воззвах, И ныне, Богородичен «Преиде сень
законная»

И нынѣ, бѣгородиченъ:

И нынѣ и прѣсно и во бѣки бѣ-кѣвъ, а-минь.

Прѣй-де сѣнь за-кон-на — а, бла-го-дѣ-ти при-ше-д-ши: ѿ-ко-
же бо кѣ-пи-на не сга-рѣ-ше ѡ-па-лѣ-е-ма,
гѣ-кѣ дѣ-ва ро-ди-ла ѣ-сѣ, и дѣ-ва пре-бы-ла ѣ-сѣ.
вмѣ-стѣ стол-пѣ ѿг-нен-на-гѣ прѣ-вѣ-но — е
воз-сѣ-а солн-це: вмѣ-стѣ мѣ-сѣ-а хрѣ-стѣ-осѣ, спа-
сѣ — нѣ — е дѣ-шѣ на-шѣхъ.

Глас третий: Господи возвах, И ныне, Богородичен «Какое не дивимся»

И нынѣ, вѣгородиченъ: 

И нынѣ и прїснѣ и во вѣки вѣкѣвъ, аминь.

Ка — ко не дивим — ся бо — го — мѣж — но — мѣ ро — жде —

ствѣ тво — е — мѣ, пре — чест — на — а, не — кѣ — ше — нї — а бо мѣ —

же — ска — гѣ не прї — ем — ши, все — не — по — рѣ — ча — а, ро — ди — ла

ѣ — снѣ безъ о — т — ца сы — на плѣ — тї — ю, пре — жде вѣкѣ

ѣ о — т — ца ро — жден — на — го безъ ма — те — ре, ни — ка — ко — же

пре — тер — пѣв — ша — го и з — мѣ — не — нї — а, и ли смѣ ше — нї — а,

и ли раз — дѣ — ле — нї — а, но о — бо — ю съ — ще — стѣв — стѣв — стѣв

цѣ — ло со — хрѣн — ша — го. чѣм — же ма — ти дѣ — во

бла — ды — чи — це, что — го мо — ли спа — сѣнї — а дѣ — шамъ,

пра — во — сла — внѣ бо — го — ро — ди — цѣ не — по — вѣ — да — ю — щихъ тѣ.

Глас четвертый: Господи воззвах, И ныне, Богородичен «Иже Тебе ради»

Бг҃ородиченъ:

И нынѣ и при-снѣ и во вѣ-ки вѣ-кѣвъ, ѧ-мѣнь
И-же те-бѣ ра-ди бо-го-о-тца про-рокъ да-вѣдъ прѣс-нен-
нѣ со-тѣвор-ше мѣ: пред-ста ца-ри-ца ѡ-дес-нѣ ю те-
бѣ. тѣ бо ма-терь хо-дѣ-тай-цѣ жи-во-тѣ по-ка-зѣ,
безъ о-тца и-з те-бѣ бо-че-ло-вѣ-чи-ти-ца бла-го-бо-ли-бый бо-гъ,
да своѣ па-ки ѡ-но-вѣтъ ѡ-разъ, ис-тѣв-шій с҃ра-стѣми,
и за-блѣд-ше-е го-ро-хѣщ-но-е ѡ-вѣ-
рѣтъ ѡ-вѣ-чѣ, на ра-мо бо-е-прѣ-имъ, ко о-т-цѣ
при-не-сѣтъ и-во-е-мѣ хо-тѣ-нїю, ѣ-не-бѣс-ны-ми
со-во-кѣ-пѣтъ е-и-ла-ми и спа-сѣтъ, бо-го-ро-ди-це, мѣръ
хрѣ-стѣ-осъ, и-мѣ-лѣ-и бѣ-лї-ю и бо-гѣ-тѣ-ю мѣ-ло-стѣ.

Глас пятый: Господи возвах, И ныне, Богородичен «В Черном мори»

И́ ны́нѣ, бѣ́городиченъ: 

И́ ны́нѣ и́ при́снѡ и́ во крѣ́ки бѣ́ кѡ́вѡ, а́-ми́нь.

Въ че́рм-нѣ́мъ мо́-ри не не кѡ́ со-бра́ч-ны-а не бѣ́ сты шѣ.

разъ на-пи-са-са и́ но-гда. та́-мѡ мѡ-вѣ́ сѣй раз-дѣ́-ли.

тель во-ды: за́-же га-ври́-илъ слѡ́-жнѣ́-тель чѡ́-де-сѣ. что́-гда

гла́-ви-нѡ шѣ́-ство-ва не мо́-крен-нѡ із-ра́-иль: ны́-нѣ́-же

хри́-ста ро́-ди без-сѣ́-мен-нѡ дѣ́-ва. мо́-ре по про-

ше́-стві́-и із-ра́-и-ле-вѣ́ пре-бы́-сть не про-хо́-д-но:

не по-ро́ч-на-ж по ро-жде-ствѣ́ ѿ-ма-нѡ́-и-ле-вѣ́

пре-бы́-сть не-члѣ́-н-на-сѣ́й и́ пре-жде́-сѣ́й,

ѿ-блѣ́-и-са ѿ-кѡ́-че-ло-вѣ́-къ, бо́-же, по-мѣ́-лѡ́-и-на-сѣ́



Глас шестый: Господи воззвах, И ныне, Богородичен «Кто Тебе не ублажит»

И нынѣ, бѣгородиченъ: 

И нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ, аминь.

Кто тебѣ не оублажитъ, пре-сва-та-а дѣ-во; кто ли не во-
 по-етъ тво-е г-во пре-чи-ста-го ро-жде-ства; без-лѣт-но-во
 ѿ-от-ца-во-з-вѣ-а-в-шии сыи е-ди-но-ро-д-ныи, тои-же
 ѿ-те-бѣ-чи-ста-а-прои-де, не-из-ре-чен-но-во-площ-са,
 е-сте-ствомъ бои-и, и е-сте-ствомъ б-и-и-че-ло-вѣ-ч-е-
 насъ рад-и, не-во-дво-н-ли-ц-а-раз-дѣ-ла-е-мыи,
 но-во-дво-н-е-сте-ствѣ-не-сан-т-но-во-зна-ба-е-мыи.
 То-го-мо-ли-чи-ста-а, все-бла-жен-на-а,
 по-ми-ло-ва-ти-са-дѣ-шамъ-на-шимъ.



Глас седьмой: Господи возвах, И ныне, Богородичен «Мати убо позналася еси»

И нынѣ, бѣгородиченъ: 

И нынѣ и при-снѡ и во вѣки вѣкѡвъ, ѱ-мѣнь.

Мѡ-чи оубо по-знѡ-ла-са е-си, пѡ-че е-сте-ствѡ, бо-го-
 ро-ди-це, пре-бы-ла-же е-си дѣ-ва пѡ-че сло-ва и
 ра-зѡ-ма: и чѡ-де-сѣ ро-жде-ствѡ тѡ-е-гѡ-у-бо-го за-чи-нѡ
 зѡ-и-тъ не мо-жетъ. пре-сла-б-нѡ бо съ-щѡ за-чѡ-ти-ю, чи-
 ста-а, не-по-сѡ-ти-женъ е-сть ѡ-б-разъ ро-жде-нї-а: и-дѣ-
 же бо хо-щѡ-тъ бо-гѡ, по-вѣ-ждѡ-ет-са е-сте-ствѡ чїи-тъ:
 тѣм-же тѡ-вѡ-вѣ-си ма-терь бо-жї-ю вѣ-дѡ-ще, мо-лимъ-тъ-ся при-
 лѣ-ж-нѡ, мо-ли-спа-сѡ-ти-са дѡ-шѡ-мѡ-у на-шѡ-мѡ.



Глас осьмый: Господи воззвах, И ныне, Богородичен «Царь небесный»

И́ нынѣ, бѣгородиченъ: 

И́ нынѣ и́ при́сно и́ ко вѣки вѣкѣвъ, а́минь.

Ца́рь не — бес — ный за че — ло — вѣ — ко — лю — бѣ — е на зем —
 ли́ ма́вн — са и́ ече — ло — вѣ — ки по — жи — ве:

Ѡ дѣ — бы бо чи́сты — а плоть прі — е — мый, и́ и́з не —
 а́ про — ше — дыи́ е бо — прі — а — тї — емъ, е́ — дїнъ

е́сть сынъ, сѣ.

гѣвъ е́ — сче — ствѣмъ, но не ѱ — по — ста — сі — ю. Чѣмъ —
 же со — бер — шен — на что — го́ бо — га и́ со — бер —
 шен — на че — ло — вѣ — ка ко — ис — тин — нѣ про — по — вѣ —
 да — ю — ще, и́с — по — вѣ — дѣ — емъ хрї — ста́ бо — га на —
 ше — го: е́ — го́ же мо — ли́, ма́ — ти без — не — вѣст — на — а,
 по — ми — ло — ба — ти — са дѣ — шамъ на — шымъ.

ДОДАТОК Д. ФАКСИМІЛЕ ПАРТИТУРИ «БОГОРОДИЧНИХ
ДОГМАТИКІВ» ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ.

477

64. ВСЕМІРНУЮ СЛАВУ

Moderato

The musical score is for the piece "64. ВСЕМІРНУЮ СЛАВУ" (All-Glorious Praise). It is marked *Moderato* and consists of five vocal parts: Baritone Solo, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Ukrainian. The Baritone Solo part has a melodic line with slurs and accents. The other four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) provide harmonic support with sustained notes and some movement. The lyrics are: "Все - мір - ну - ю сла - ву от че - ло - вік про -" (All - world - nu - ju sla - vu ot che - lo - vik pro -). The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts have lyrics: "Все - мір - ну - ю сла" (All - world - nu - ju sla).

Баритон
со́льо

Все - мір - ну - ю сла - ву от че - ло - вік про -

Сопрани
А́лти

Все - мір - ну - ю сла -

Тенори

Все - мір - ну - ю сла -

Баси

росо а росо

зяб - шу - ю, і Вла - ди - ку рожд - ну - ву, сла

crescendo

ю, не - бес - ну - ю двер во - спо - ім Ма - рі - ю
 не - бес - ну - ю двер во - спо - ім Ма - рі - ю
 не - бес - ну - ю двер во - спо - ім Ма - рі - ю
 ву, не - бесну - ю двер

ff
 Ді - ву, безплот - них піснь
 mf
 тр
 р
 р
 тр
 р
 р
 тр
 р

mf
 і вір - них у - доб - ре - ні - є. Сі -
 pp
 і вір - них у - доб - ре - ні - є. Сі -
 pp
 і вір - них у - доб - ре - ні - є. Сі -
 pp
 вір - них у - доб - ре - ні - є.

я бо я - ви - ся не - бо і

я бо я - ви - ся не - бо

я бо я - ви - ся не - бо

сі - я бо я - ви - ся не - бо і

росо ritard. *mf* **Темпо I.**

храм Бо - жест - ва, Сі - я преграж - де - ні - е

росо ritard. *pp*

храм Бо - жест - ва, Сі - я

росо ritard. *pp*

храм Бо - жест - ва, Сі - я

росо ritard. *pp*

храм Бо - жест - ва, Сі - я

poco a poco cresc.

враж-ди, роз-ру-шив - ши мир

pp *molto cresc.* *f*

враж - ди роз - ру - шив - ши мир

pp *molto cresc.* *f*

враж - ди, роз-ру - шив - ши, мир

pp *molto cresc.* *f*

враж - ди роз - ру - шив - ши, мир вве -

вве - де і царст - ві - є от - вер -

вве - де і царст - ві - є от -

вве - де і царст - ві - є от -

де і царст - ві - є от -

482

Dolce

зе. Сі - ю у - бо і - му -

от - вер - зе. вер - зе. Сі - ю у -

вер - зе. Сі - ю у -

вер - зе. Сі - ю у -

вер - зе. Сі - ю у -

Risoluto *poco ritard.*

ще. Ві ри ут - ворж - де - ні

бо і - му - ще ві ри ут - верж - де - ні

бо і - му - ще ві ри ут - верж - де - ні

бо і - му - ще ві ри ут - верж - де - ні

Темпo I

є по - бор - ни - ка і - ма - ми із не - я
 по - бор - ни - ка і - ма - ми із не - я

є, по - бор - ни - ка і - ма - ми із не - я
 є, по - бор - ни - ка і - ма - ми із не - я

рожд - ша - го - ся Гос - по - да.
 рожд - ша - го - ся Гос - по - да.

рожд - ша - го - ся Гос - по - да.
 рожд - ша - го - ся Гос - по - да.

рожд - ша - го - ся Гос - по - да.
 рожд - ша - го - ся Гос - по - да.

Дер-зай-те у-бо, дер-зай-те, лю-ді-є

Дер-зай-те у-бо, дер-зай-те, лю-ді-є

Дер-зай-те у-бо, дер-зай-те, лю-ді-є

у-бо, дер-зай-те, лю-ді-

Maestoso poco a poco cresc.

Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра-

Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра-

Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра-

Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра- Бо-жі-ї і-бо той по-бі-лит вра-

Pesante accentuando

ги, я - ко все си - лен,
 дит вра - ги
 ги я - ко все - си лен,
 дит вра - ги я - ко все - си лен,
 ги, вра-ги, я - ко все - си - лен.

66. ПРЕЙДЕ СІНЬ ЗАКОННАЯ

Quieto, misterioso

Сопрани
 Альти
 Тенори
 Баси

Прейде сінь за - кон - на - я

Cantabile

бла-го - да - ти при - шед - ми, я - ко же бо ку - пи - на
я - ко же бо ку - пи - на
бла-го - да - ти при - шед - ши, я - ко же бо я - ко ку - пи -

не зга - ра - ше о - па - ля е - ма, *rit.*
не зга-ра-ше о - па - ля - е - ма, *rit.*
на не - зга-ра - ше о - па - ля - е - ма, *rit.*

Темпо I.

Та - ко Ді - ва ро - ди - ла е - си, і Ді - ва пре - би -
Та - ко Ді - ва ро - ди - ла е - си і Ді - ва

ла е - си.
пре - би - ла е - си. Вміс - то стол па

пре - би - ла е - си. Вміс то столпа

Grave

Вміс-то столпа ог-нен - на - го

ог - нен - на - го. Пра - вед - но

ог - нен - на - го Пра - вед - но

пра - вед-но - є воз-сі - я солн це

е, пра - вед - но - е воз - сі - я солн це

е, пра - вед - но - е воз - сі - я солн це

Tempo I

вміс - то Мо - є - се - я

вміс - то Мой - се - я, Мо - і - се - я.

вміс - то Мо - і - се - я, Мой - се - я, Мо - і -

Meno mosso

Хрис-тос спа - се - ні - є душ на -

Хрис-тос спа - се - ні - я душ на -

се - я.

ших, душ на - ших

ших.

67. КАКО НЕ ДИВИМСЯ

Moderato

Ка ко не - ди - вим -

Сопрани
Альти

Ка - ко

Тенори

Ка - ко не ди -

Баси

не - ди - вим - ся бо - го - мужно - му рож - дест - ву Тво - е - му, пре - чест -

в им - ся бо - го - мужно - му рож - дест - ву Тво - е - му, пречест

Пре - чест - на *ritard.* я *Tempo I.* іс - ку - ше - ні - *cresc.*
 на - я, пре - чест на - я. Іс - ку - ше - ні - *cresc.*
 пре - чест - на - я. Іс - ку - ше - ні - *cresc.*

я ^{бо} му - жес - ка - го не при - ем - ши, Все - не - по -
 я бо му - жес - ка - го не при - ем - ши,
 я бо не при - ем - ши, Все - не - по -

роч - на - я ро - ди - ла е - си без от - ца Си - на *росо а росо ritard.*
 роч - на - я ро - ди - ла *росо а росо ritard.* Сина
 роч - на - я ро - ди - ла *росо а росо ritard.*

e dimin. **Темпо I.**
 Преж - де вік рож - ден -
 пло - ті - ю. *pp* Преж - де вік рож -
 пло - ті - ю. *e dimin.* *marcato mf* Преж - де вік от От - ца рож - ден -
 пло - ті - ю. *e dimin.* *pp* Преж - де вік рож - ден -
 на - го без *rit.* Ма - те - ре. *pp* **Темпо I.** Ни - ка - ко *p* рос - а
 ден - на - го без *rit.* ма - те - ре. *pp* Ни - ка -
 на - го без *rit.* ма - те - ре. *pp* **Темпо I.** рос - а
 на - го без *rit.* ма - те - ре. *pp* **Темпо I.** рос - а
 рос *cresc.* ко - же пре - тер - пів - ша - го із - мі - не - ні - я
 ко - же пре - тер - пів - ша - го із - мі - не -
 Ни - ка - ко - же пре - тер - пів - ша - го із - мі - не - ні - я
 Ни - ка - ко пре - тер - пів - ша - го із - мі - не -

і - ли смі - ше - ні - я, і - ли роз - ді - лі - ні - я,
 ні - я, і - ли раз - ді - лі - ні - я,
 і - ли смі - ше - ні - я, і - ли раз - ді - лі - ні - я,
 ні - я, і - ли смі - ше - ні - я, і - ли разді - лі - ні - я.

но о - бо - ю су - шест - ву роса роса ritard.
 свойс - тва ці - ла со
 роса роса ritard.
 роса роса ritard.

хрань - ша - го, Тім же
 Тім же
 Тім

хрань - ша - го, Тім

Ма - ти Ді - во, Вла - ди - чи - це,
 же, Ді - во, Вла - ди - чи - це,
 сти *Legato* - ся ду - шам
 то - го мо - ли спасти - ся ду - шам
 то - го мо - ли спасти - ся
 то - го мо - ли спасти - ся ду - шам
p пра - во - слав - но Бо - го - ро - ди - це, іс - по
 пра - во - слав - но Бо - го - ро - ди - це, іс - по
 ду - шам, *p* пра - во - слав - но Бо - го - ро - ди - це, іс - по
 пра - во - слав - но Бо - го - ро - ди - це, іс - по

ві - да - ю - ших Тя, *p*

ві - да - ю - ших Тя, *p*

ві - да - ю - ших Тя, *f*

ві - да - ю - ших Тя, *f*

68. ІЖЕ ТЕБЕ РАДИ

Moderato

Soprani
Альти

Solo
legato
mf

Tенори

Баси

Бо - го - о - тець про - рок Да -

І - же Те - бе ра - ди Бо - го - о - тець про - рок Да -

Solo *mf* *p*

вид піс - не - но о Те-бі про - воз - гла - си; пред -

вид піс - не - но о Те-бі про - воз - гла - си; Ве-ли-чі-я Те -

Solo *mf*

пред *f* *Tutti*

ста Па - ри - ца о - дес - ну

бі со - тво-ше - му пред - ста Па - ри - ца о - дес -

ritard. *p* *Tempo I*

ю Те - бі Тя бо Ма - тер, хо -

ну ю Те - бі

ritard. *p*

да - тай - цю жи - во - та по - ка - за
 жи - во - та по - ка - за без от - ца із Те - бе

во - че - ло - ві - чи - ти - ся бла - го - во - ли - вий
 во - че - ло - ві - чи - ти - ся бла - го - во - ли - вий

Бог
 Бог. Да свой па - и об - но - вит об - раз
 Бог. Да свой па - ки об - но - вит об - раз

I за - блуд - ше -

іст лів - шій страсть - ми і за - блуд - ше -

іст - лів - шій страсть - ми і за - блуд - ше -

іст лів - шій страсть - ми і за - блуд - ше -

го - ро - хищ - но - е за об - рет - ов -

го - ро - хищ - но - е об - рет - ов -

го - ро - хищ - но - е об - рет - ов -

блуд - ше - е об - рет - ов -

ча

ча. На ра - мо вос - при - їм

ча. ра - мо вос - при - їм

ко от-цу при-не-сет і сво-є-му хо-ті-ні-ю

ко от-цу при-не-сет і сво-є-му хо-ті-ні-ю

при не-сет і сво-є-му хо-ті-ні-ю

с не-бес-ни-ми со-во-ку-пит си-ла-ми і спа-

с не-бес-ни-ми со-во-ку-пит си-ла-ми

сет Бо-го-ро-ди-це, мір, Хри-стос і

і спа-сет Бо-го-ро-ди-це, мір, Хри-стос і

мі - яй ве - лі - ю і бо - га - ту - ю мі - лость

мі - яй ве - лі - ю і бо - га - ту - ю мі -

мі -

rosso a rosso dimin.
лосьть,

бо - га - ту - ю мі - лость,

россо а россо *dimin.* бо - га - ту - ю мі - лость,

лосьть,

россо а россо *dimin.* лосьть,

69. В ЧЕРНІМ МОРИ

Largo *Piu mosso*

mf *f* *p* *mf* *pp*

Сопрани
Альти

В черм - нім мо - ри, не - іс - ку - со - брач - ни - я

Тенори

В черм - нім мо - ри, в черм - нім

Баси

mf *f* *p* *pp*

ritard *ritard* *ritard*

Не - віс - ти об - раз на - пи - са - ся і

мо - ри об - раз на - пи - са - ся і

A tempo

ног - да, Та - мо Мо - і - сей роз - ді - ли

ног - да, Та - мо Мо - і - сей роз - ді - ли

ног - да.

тель во - ди, зді - же Гав - ри - іл слу - жи - тель

тель во - ди, зді - же Гав - ри - іл зді - же Гав - ри - іл слу - жи -

чу - де - се

тель чу - де - се Тог - да глу - би - ну

росо а росо *cresc.*

Шест - - во - ва не - мок - ре - но Із - ра - їль

Із - ра - їль

Ни - ні же Христа ра - ди

Ни - ні же Христа ра - ди без - сі - мен - но

Ни - ні Хрис - та ро - ди без - сі - менно

їль

Ді - ва, Мо - ре но про

Ді - ва, Мо - ре, мо - ре

crescendo Із - ра - і - ле - ві
 шест - ві - і Із - ра - і - ле - ві

crescendo *dimin.*
 но про - шест - ві - і Із - ра - і - ле - ві

crescendo *dimin.*
 по про - шест - ві - і Із - ра - і - ле - ві

pp *cresc. e ritard.*
 пре - бисть не - про - ход но.

pp *cresc. e ritard.*
 пре - бисть не про - ход - но.

pp *cresc. e ritard.* *f*
 пре - бисть, пре - бисть не - про - ход - но, не про - ходно

tempo
 Не - по - роч - на - я по - рождест - ві Є - ма -

Не - по - роч - на - я по - рождест - ві Є - ма -

Є - ма -

ну - і - ле - ві пре - бисть не - тлін - на,

ну - і - ле - ві пребисть, пребисть не - тлін - на,

ну - і - ле - ві пре - бисть не - тлін - на,

Сий і прежде Сий Сий і прежде Сий

Сий і пре-жде Сий, Сий і пре-жде Сий і преж -

Сий і прежде Сий і преж - де Сий і преж - де

Сий і прежде Сий

де Сий Сий і прежде Сий

Сий і преж - де Сий і прежде Сий

яв - лей - ся я - ко че - ло - вік,
Бо - же по -
Бо - же
Бо - же по -

mf *p* *mf* *mf*

росо а росо ritard.
ми - луй нас,
росо а росо ritard.
росо по - ми а росо ritard. луй нас.
ми - луй нас.

70. КТО ТЕБЕ НЕ УБЛАЖИТ

Moderato Пре - свя - та - я

mf

Сопрани
Альти

Кто Те - бе не у - бла - жит

Тенори

mf

Кто Тебе не у - бла - жит Пре -

Баси

p

Кто Те - бе не у - бла - жит

Ді во

Пре - свя - та - я Ді во!

Кто - ли

свя - та - я Ді во!

Кто - ли

Пресвя - та - я Ді - зо!

p

росо а росо cresc.

не во - спо - ет Тво - є - го Пре - чис - та - го рож - дест -

росо а росо cresc.

не во - спо - ет Тво - є - го Пре - чис - та - го рож - дест -

росо а росо cresc.

не во - спо - ет Тво - є - го Пре - чис - та - го рож - дест -

росо а росо cresc.

Без - літ - но бо

ва! *p* Без - літ - но бо от От - ца

ва! *p* Без - літ - но бо от От - ца

от От - ца

па воз - сі - я - вий Сын Є - ди - но - род - ний.

росо а росо crescendo

па воз - сі - я - вий Сын Є - ди - но - род - ний

росо а росо crescendo

воз - сі - я - вий Сын Є - ди - но - род - ний.

росо а росо f crescendo

воз - сі - я - вий Сын Є - ди - но - род - ний.

Той же от Те - бе Прой - де

Той же Чис - та - я, прой - де

Той же от Те - бе чис - та - я, прой - де

Не із - ре - чен но во - площ - ся. Єс - тес -

Не - із - ре - чен - но во - площ - ся. Єс - тес -

Не - із - ре - чен - но во - площ - ся. Єс - тес -

твою Бог сий і ес - тест - вом

твою Бог сий і ес - тест - вом

твою Бог сий і ес - тест - вом

і ес - тест - вом

бив че - ло - вік нас ра - ди,
 бив че - ло - вік нас ра - ди,
 вом бив че - ло - вік нас ра - ди,
 Не во дво - ю ли - цу
 не роз - ді - ля - є - мий
 не во дво - ю ли - цу роз - ді - ля - є - мий
 не во дво - ю ли - цу
 но во дво - ю Єс - тест - ву не сліт - но
 но во дво - ю Єс - тест - ву не сліт - но
 но во дво - ю Єс - тест - ву не сліт - но

поз - на - ва - е - мий. *росо ritard* *p mf* *A tempo*
 поз - на - ва - е - мий, То - го мо - ли
 поз - на - ва - е - мий, То - го мо - ли
 То - го

Чис - та - я, Все - бла - жен - на - я,
 Чис - та - я, Все - бла - жен - на - я,
 мо - ли Чис - та - я,

по - ми - лу - ва - ти - ся ду - шам на - шим,
 по - ми - лу - ва - ти - ся ду - шам на - шим,
 по - ми - лу - ва - ти - ся ду - шам на - шим,

убо * *dimin. e ritard.* *p*

на - ШИМ.

на - ШИМ.

на - ШИМ.

72. МАТИ УБО ПОЗНАЛАСЯ ЕСИ

Andante

Ма - ти у - бо поз - на - ла - ся е - си па - че ес - тест -

Сопрани *mf*

Альти *pp*

Тенори *pp*

Баси *pp*

Ма ти, Бо

Ма ти, Бо

Ма ти,

ва Бо - го - ро ди - це! *Con moto*

го - ро ди - це! *f* Пре-би - ла же е - си

го - ро ди - це! *f* Пре-би - ла же е - си

го - ро ди - це! *f* Пре-би - ла же е - си

Ді - ва па - че сло - ва і ра - зу - ма! І чу - де - се

Ді - ва па - че сло - ва і ра - зу - ма! І чу - де - се

Ді - ва! Па - че ра - зу - ма! І чу - де - се

рождества Тво-с-го ска - за - ти я - зик не мо -

росо а росо rit. e dimin.

росо а росо rit. e dimin.

росо а росо rit. e dimin.

рождества Тво-с-го ска- за - ти я - зик не мо -

A tempo

жет. Пре - слав - ну бо су - шу за - ча - ті - ю чис - та -

жет. Пре - слав - ну бо су - шу за - ча - ті - ю, чис - та -

жет. Пре - слав - ну бо су - шу за - ча - ті - ю, чис - та -

я, *Meno mosso. Dolce.* не - пос - ти жен есть *росо* об - *а* раз *росо* рож - де -

я, не - пости - жен об *росо а росо*

я, не - пости - жен есть об - раз рож - де - *росо а росо*

Piu mosso cresc.

ні я, *pp* раз рожде - ні - я, *mf* І - ді - же бо хо - шет Бог

ні - я. *mf* І - ді - же бо хо - шет Бог *cresc. f*

ні - я. *pp* І - ді - же бо хо - шет Бог *cresc. f*

rosso dim. e ritard.

по - біж - да - ет - ся

ю - біж - да - ет - ся

ес - тест - ва чин

ю - біж - да - ет - ся

ес-тест-ва

rosso dim. p e ritard.

rosso dim. p e ritard.

Quieto pp

тїм Тя Ма - тер Бо - жі - ю

чин тїм же Тя всі Ма - тер Бо - жі - ю

тїм Тя Ма - тер Бо - жі - ю

ritard. molto cresc. ду - ще *Maestoso* Мо - лим Ти ся

ві - ду - ще Мо - лим при - ліж

ritard. molto cresc. ві - ду - ще, ві - ду - ще. *ff* Мо-лим Ти ся при - ліж

ritard. molto cresc. ві - ду - ще, *ff* мо-лим Ти ся при - між

росо а росо *dimin.*

Andante

но, мо - ли спа - сти - ся ду - шам на - шим.

росо а росо *dimin.*

но, мо - ли спа - сти - ся ду - шам на - шим.

росо а росо *dimin.*

но, мо - ли спа - сти - ся ду - шам на - шим.

73. ЦАР НЕБЕСНИЙ

Andantino

mf

Сопрани
Альти

Цар не - бес - ний за чело - ві - ко -

Тенори

mf

Цар не - бес - ний

Баси

любіє на землі я
за чело-ві-ко-любіє на

лія-ви-ся і счело-ві
ви-ся і счело-ві
землія-ви-ся і счело-ві

ки по-жи-ве, От Ді-ви бо
ки по-жи-ве, От Ді-ви бо
ві-ки по-жи-ве,

На землі я

чис - та - я плоть прі - е мий

ви чис - ти - я плоть прі - е мий,

чис - ти - я плоть прі - е мий,

poco a poco crescendo

mf із не - я про - ше *ff*

із не - я *mf* про - ше дий с вос - прі - я ті - ем,

із не - я про - ше *ff*

дий с вос - прі - я ті - ем,

із не - я про - ше -

дий с вос - прі - я ті - ем,

дий с вос - прі - я ті - ем,

Єдин єсть Син

Єдин єсть Син

pp *p* *cresc.*

Єдин єсть Син, су губ ес тест

f

но не і поста сі

но не і поста сі

вом

ес тест вом, но не і поста сі

ю

сі - ю.

сі - ю.

Тім

Тім

pp

mf

pp

mf

pp

mf

же со - вер - шен - на То - го

росо а росо

же со - вер - шен - на То -

росо а росо

же Тім же

f

p

f

p

f

p

Бо - га і со - вер - шен - на

со - вер -

го Бо - га і со - вер - шен - на

со - вер - шен - на Бо - га і со - вер - шен - на

crescendo

f

crescendo

f

crescendo

f

че - ло - ві ка во - іс - ти -
 шен - на че - ло - ві ка во -
 че - ло - ві ка во - іс -
 че - ло - ві ка во - іс - ти -

ну
 іс - ти - ну про - по - ві - да - ю - ше, іс - по -
 ти - ну про - по - ві - да - ю - ше, іс - по -
 ну

ві ду - ем Хрис - та Бо -
 ві - ду - ем Хрис - та Бо -
 ві ду - ем Хрис - та Бо -

росо а росо dimin. e ritard.

ти - ся ду - шам на - шим
 ти - ся ду - шам на - шим, ду -

ся ду - шам на

шим, душам на - шим.
 шам на шим.
 шам.

або так:

по - ми - ло - ва -
 По - ми - ло - ва -
 - ва - ти -
 - ва - ти -

ти - ся ду - шам на - шим
 ти - ся ду - шам на - шим
 ся ду - шам на - шим, ду - шам на - шим.

p Largo mf > pp

ду - шам на - шим.
 ду - шам на - шим.
 ду - шам на - шим.