

УДК 78.071.1(477)(092):783.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

**Ірина РОМАНЮК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-7900-5960

**Олена ЯСТРУБ**

здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня доктора філософії (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-7503-7543

**Бібліографічний опис статті:** Романюк, І., Яструб, О. (2023). «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 63–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

До 60-річчя від дня народження  
Олександра Козаренка (1963–2023)

## «ОСТРОЗЬКИЙ ТРИПТИХ» О. КОЗАРЕНКА: ДОСВІД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНОДІЇ

Заявлена наукова проблема спрямована на дослідження композиторського прочитання форм і жанрів українського богослужбового співу. Феномен православної монодії, що є репрезентантом українського духовного співу на етапі генези, привертає увагу митців сьогодення. Актуальність теми зумовлена потребою поглибленого дослідження духовної композиторської спадщини О. Козаренка (1963–2023) з урахуванням її першоджерел, адже наскрізним у доробку митця виявляється звернення до кореневої традиції богослужбового співу – православної монодії. Даний факт є безпрецедентним у композиторській практиці України сьогодення. Окреслена наукова проблема відповідає й актуальному культурно-мистецькому контексту сьогодення, що стосується акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка. **Мета наукової статті** – розглянути духовний хоровий цикл митця «Острозький триптих» (1994) в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву). **Методологія** заснована на поєднанні жанрового, стилізового, структурно-функціонального, інтерпретаційного, семантичного підходів. **Наукова новизна** отриманих результатів пов'язана з дослідженням першого духовного хорового твору О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії; виконавської інтерпретації (хорова капела «Трембіта») тощо. У Висновках підсумовані результати дослідження. На прикладі третього номеру циклу «О Тебi радується» розглянуто першоджерело (острозького напіву) як зразка богородичної гимнографії з виокремленням образно-семантичного, музично-стилістичного та композиційно-драматургічного рівнів аналізу. Враховано наявні міжмистецькі зв'язки через приклад іконографічного втілення тексту молитви задостойника (Ікона Пресвятої Богородиці «О Тебi радується»). У композиторському прочитанні О. Козаренка, де майстерно застосовано стилістику партесного письма та принципів співу Києво-Печерської Лаври, визначено першорядність ролі вербального тексту у побудові форми і, відповідно, віхах музичної драматургії: (initio – строфа 1, totus – 2–4 строфа, tertius – строфа 5 і кода).

**Ключові слова:** українська музика, композиторська творчість О. Козаренка, монодія, інтерпретація, хорове письмо, музична драматургія, хорове виконавство.

**Iryna ROMANIUK**

*PhD in Art, Full Associate Professor, Associate Professor at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003*

**ORCID:** 0000-0001-7900-5960

**Olena YASTRUB**

*Beyond-postgraduate candidate for the degree of PhD at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts (Department of Interpretology and Music Analysis), lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003*

**ORCID:** 0000-0001-7503-7543

**To cite this article:** Romaniuk, I., Yastrub, O. (2023). «Ostrozkyi tryptykh» O. Kozarenka: dosvid kompozytorskoj interpretatsii pravoslavnoi monodii ["Ostrozkyi triptych" by O. Kozarenko: experience of the composer's interpretation of the orthodox monody]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 63–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

**"OSTROZKYI TRIPTYCH" BY O. KOZARENKO: EXPERIENCE  
OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE ORTHODOX MONODY**

*The stated scientific problem is aimed at researching ways of the composer's reading of forms and genres of Ukrainian liturgical singing. The phenomenon of Orthodox monody, which is a representative of Ukrainian spiritual singing at the stage of genesis, attracts the attention of today's artists. The urgency of the topic is stipulated by the demand for an in-depth scientific study of the spiritual composing legacy of O. Kozarenko (1963–2023) taking into account its primary sources, because the appeal to the root tradition of liturgical singing – the Orthodox monody – is found throughout the artist's creative work. This fact is unprecedented in the compositional practice of Ukraine of today. The outlined scientific problem also corresponds to the actual cultural and artistic context of today, which concerns the a cappella choral art and the performing representation of O. Kozarenko's spiritual compositions. The purpose of the scientific article is to consider the spiritual choral cycle of the artist called "Ostrozkyi triptych" (1994) in the aspect of the composer's interpretation of the Orthodox monody (songs of the Ostrozkyi napiv (chant)). The methodology is based on a combination of interpretological, genre, stylistic, structural-functional, semantic approaches. The scientific novelty of the obtained results is related to the study of the first spiritual choral composition of O. Kozarenko in the aspect of the composer's interpretation of the Orthodox monody.*

*The results of the study are summarized in the Conclusions. On the example of the third piece of the cycle "O Tebi raduyetsya" the primary source (of the Ostrozkyi napiv (chant)) is considered as a sample of the hymnography of the Mother of God with a distinction of figurative-semantic, musical-stylistic and compositional-dramaturgical levels of analysis. The available inter-art connections are taken into account through the example of the iconographic embodiment of the text of the prayer of the zadostoynyk (the Icon of the Holy Mother of God "O Tebi raduyetsya"). In the compositional reading of O. Kozarenko, the primacy of the role of the verbal text in the construction of the form, which consists of 5 sections and coda (which were embodied in the corresponding milestones of musical drama: initio – stanza 1, motus – stanzas 2-4, terminus – stanza 5 and coda) was determined.*

**Key words:** *Ukrainian music, composing creativity of O. Kozarenko, monody, interpretation, choral writing, musical dramaturgy, choral performance.*

*«Пам'ять про Олександра Козаренка  
буде тривати стільки,  
скільки триває музика,  
яка нас усіх єднає  
на найвищому духовному рівні»  
Андрій Содомора, 22 серпня 2023<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> З промови Андрія Содомори на зустрічі-спомині до 60-ліття з дня народження Олександра Козаренка (22 серпня 2023, Львівська національна філармонія). Знаковою подією вечора стала презентація нового науково-публіцистичного видання «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця», 2023 (ідея і втілення – Г. Карась). Повна версія відеозапису In Memoriam to Oleksandr Kozarenko див.: <https://www.youtube.com/watch?v=sViPy7leDGw>

**Постановка проблеми.** Ангелоподібна природа богослужбового співу є образом втілення небесного порядку на землі. Духовний спів, що віддзеркалює спів ангельський, символізує безкінечний молитовний стан, втілений у православній богослужбовій традиції. Феномен православної монодії, що на етапі генези українського духовного співу сягає своїм корінням доби Київської Русі, привертає увагу митців сьогодення. Олександр Козаренко (1963–2023) – один з перших українських композиторів, хто на початку 1990-х років (разом з Л. Дичко) звернувся до духовної тематики, забороненої радянським тоталітарним режимом<sup>2</sup>. «Острозький триптих» (1994) для мішаного хору *a cappella* постав першим духовним хоровим твором митця<sup>3</sup>. Даний цикл відкриває другий період композиторської творчості, охоплюючи чотирнадцять років, з 1994 до 2008 рр. (за О. Комендою), та є знаковою точкою відліку духовної творчості О. Козаренка-композитора. В основу твору «покладено мелодіку острозьких наспівів XVI століття та використано стилістику партесного письма й співу Києво-Печерської Лаври» (Коменда, 2020, с. 360). Наступний духовний твір з'являється через два роки – ораторія «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996), в якому також залучені зразки православної монодії (страсні антифони), а ще через два роки – «*Псалом Давида*» (1998) для хору й оркестру.

У «*Різдвяній Божественній Літургії Святого Отця нашого Іоанна Златоуста*» (1999–2014) для мішаного хору *a cappella* митець продовжує звертатися до давньої монодії у поєднанні з сучасними техніками письма. Напиви, що покладені в основу «*Українського реквієму*» (2008) та «*Української кафолічної літургії*» (2021) – останнього духовного твору О. Козаренка – запозичено з найдавнішої нотолінійної писемної пам'ятки української православної монодії – Львівського Ірмолая кінця XVI століття.

Таким чином, можемо констатувати, що наскрізним у духовній творчості О. Козаренка виявляється звернення до кореневої традиції

українського богослужбового співу – православної монодії. Даний факт є безпрецедентним у композиторській практиці України нашого часу.

У виконавській царині вельми значущим є факт наявних на сьогодні записів чи не всіх духовних творів О. Козаренка (три CD), зокрема, у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» (під орудою М. Кулика) та Львівського камерного оркестру *Perpetum mobile* («Ірмологіон» для струнного оркестру, створений на основі догматиків XVI століття<sup>4</sup>, диригент Г. Павлій).

Отже, актуальність теми даної наукової розвідки зумовлена затребуваністю поглибленого наукового дослідження духовної композиторської спадщини О. Козаренка з урахуванням її першоджерел (інтерпретація православної монодії). Додатковим чинником актуальності обраної постановки проблеми слугує культурно-мистецький контекст сьогодення, що стосується акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка.

**Мета наукової статті** – розглянути «Острозький триптих» О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У контексті дослідження православної монодії однією з засадничих постає нотна антологія О. Цалай-Якименко, присвячена духовним співам давньої України (XVII – XVIII ст.), в якій систематизовано унікальні зразки українського ірмологічного православного співу (Цалай-Якименко, 2000). У цьому виданні міститься аналізований у даній розвідці піснеспів «*О Тебї Радуется*» (острозького напіву) із зазначенням етнолокальної приналежності та першоджерела документування (1663, Перемищина, Спасівський монастир).

Серед дисертаційних досліджень, пов'язаних з обраною науковою проблематикою, вкажемо на дисертацію А. Ткаченко, присвячену українській православній монодії в творчості українських митців, в якій, з-поміж іншого, виявлено засадничі риси композиторського мислення «в контексті відображення інтонаційного фонду сакральної монодії» (Ткаченко, 2016, с. 7). У дослі-

<sup>2</sup> Про це зазначає дослідниця творчості О. Козаренка – О. Коменда (Коменда, 2018, с. 148).

<sup>3</sup> Принагідно вкажемо, що в контексті всієї жанрової панорами композиторського спадку О. Козаренка, «Ірмологіон» для струнного оркестру (1988) став першим (в рамках інструментального жанру), знаковим твором, котрий визначає звернення митця до церковної монодії.

<sup>4</sup> На це вказує Ю. Ясіновський (Козаренко, 2002).

дженні авторка розглядає твори В. Степура, І. Небесного, а також ораторію «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка як зразок композиторського прочитання православної монодії (у даному випадку – страсних антифонів). Врешті, одним із підсумкових положень Висновків є наступне твердження А. Ткаченко: «Звернувшись до такого складного і глибокого сакрального матеріалу, композитори зуміли увиразнити його мелодичне багатство і підкреслити богословські глибини поетичного слова» (Ткаченко, 2016, с. 159).

О. Коменда, авторка теорії універсальної творчої особистості як типологічного явища, апробованій на прикладах дослідження видатних особистостей української національної культури (докторська дисертація, 2020), в першій в Україні монографії, присвяченій творчій постаті О. Козаренка, систематизувала доробок митця у різних царинах діяльності (виконавській, композиторській, науковій), що виявився органічно «вбудованим» в авторську концепцію універсалізму творчої особистості (Коменда, 2017).

Третій номер «О Тебi радується» з «Острозького триптиха» О. Козаренка залучений як приклад при роботі здобувачів освіти над хоровою партитурою і в новітньому навчально-методичному посібнику для мистецьких навчальних закладів I–IV рівнів акредитації (Луцьк, 2018), де враховуються засадничі положення щодо форми, фактурних, мелодичних, ладоінтонаційних принципів організації твору і підсумоване наступне: «У творі поєднано особливості монодії з її індивідуально-авторською інтерпретацією» (2018, с. 48–49).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Цикл «Острозький триптих» О. Козаренка для чотириголосного мішаного хору *a cappella* (з *divisi* кожної з партій) та *solo* баса (у номері «Блажен муж») містить три композиції різних богослужбових жанрів, а саме: кондак Пресвятій Богородиці «Возбранной воеводи», псалом «Блажен муж» та задостойник «О Тебi радується». Композитор звертається до опрацювання острозького напіву XVI століття – пам'ятки давньої традиції українського духовного співу, що є одним із найяскравіших явищ української гимнографії і постає репрезентантом богослужбової традиції «в ареалі культур православного світу», за визначен-

ням дослідників (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 79). Ю. Ясиновський – автор переднього слова до нотного видання «Острозького триптиха»<sup>5</sup> О. Козаренка констатує, що митцю вдалося, не змінивши жодної ноти першоджерела, створити оригінальний авторський твір.

Зупинимось стисло на характеристиці кожного з номерів триптиха. Першоджерелами у всіх трьох композиціях є зразки острозького напіву. Так, кондак Богородиці «Возбранной воеводи» (перший номер) та задостойник «О Тебi радується» (третій номер) становлять «найдовершеніші співи острозького напіву», з огляду на їх музичностильову та естетичну вартість, як засвідчують дослідники (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

«Возбранной воеводи» (перший номер) острозького напіву є шедевром української співочої культури як репрезентант «мистецького синтезу давніх та сучасних традицій в ділянці сольної-імпровізаційної співочої мистецтва», оскільки «побудова і характер вказують глибинну спорідненість як з давніми, так і сучасними пластами таких жанрів, як Слово-Пісня-Плач» (там само). «Блажен муж» острозького напіву (другий номер), псалом царя Давида, яким відкривається Псалтир, постає взірцем найпростішого способу «перетворення тексту псалма у мистецький твір через застосування мелодекламації тексту і доповнення-вокалізу» (там само).

У рамках даної статті зупинимось детально на аналізі першоджерела третього номеру циклу О. Козаренка – «О Тебi радується» острозького напіву. Щодо дослідження даного зразка медієвістами, наголосимо на цінності блискучої наукової розвідки О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновського, в якій (поруч із аналізом усіх трьох першоджерел піснеспівів «Острозького триптиха» О. Козаренка) здійснюється порівняння задостойника «О Тебi радується» болгарського напіву (генеза) з острозьким і характеризується шлях «трансформації болгарської музичної лексики в українському середовищі» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

Спробуємо, спираючись на методику аналізу зразків церковного монодичного співу (Романюк & Дімітрієва, 2023), спроеціювати

<sup>5</sup> Принагідно зазначимо, що «Острозький триптих» є першим надрукованим твором О. Козаренка.

її на обраний приклад, виокремлюючи три рівні аналізу (образно-семантичний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний рівні).

*Образно-семантичний рівень* аналізу стосується розгляду генези вербального тексту, образного строю, семантики, функціонування піснеспіву (Романюк & Дімітрієва, 2023, с. 93). Окремо при дослідженні заслугове уваги врахування міжмистецьких зв'язків (зокрема, іконопису), на що вказують дослідники.

Піснеспів «О Тебi радується» на честь Пресвятої Богородиці, є зразком богородичної гимнографії, яка в усій повноті, за Н. Сиротинською, репрезентована у літургійних піснеспівах християнського обряду (Сиротинська, 2017, с. 38). І далі, богородичний репертуар в богослужінні «надає образу Діви Марії значення "лейттеми" й особливої місії посередництва поміж двома світами» (там само).

Як відомо, приводом для створення молитви задостойника «О Тебi радується» Іоанном Дамаскіним<sup>6</sup> (673–777) постало чудесне зцілення руки святого. В перекладі з церковнослов'янської мови прояснюється основний зміст молитви: «*За Тебе, Благодатна, радіє все творіння, – сонм ангелів і людський рід! Ти святий храм і рай духовний, Ти слава дів: від тебе прийняв плоть Бог і став немовлям Той, Хто перед всяким часом був нашим Богом. Бо Він лоно Твоє перетворив у Престол і утробу Твою зробив ширшою небес. За Тебе, Благодатна, радіє все творіння. Слава Тобі!*» (Московчук, 2010, с. 208).

Задостойник (ірмос дев'ятої пісні святкового канону з відповідним приспівом) – це піснеспів на честь Божої Матері, що виконується під час Божественної літургії замість піснеспіву «Достойно єсть» (Московчук, 2010, с. 675).

Не можна не враховувати іконографічний контекст, що безпосередньо стосується вербального тексту досліджуваного зразка (єдність церковного співу та іконопису є основою храмової православної традиції). Богослужбовий спів та іконопис тісно взаємопов'язані з канонічними текстами, що підтверджується іконографічним втілення тексту молитви «О Тебi радується» в Іконі Пресвятої Богородиці.

<sup>6</sup> Іоанн Дамаскін (Сирія, VIII ст.) – християнський святий, теоретик-практик, який систематизував осьмогласся в теоретичному і практичному аспектах; автор «Октоїха», затвердженого православною Церквою як практичне керівництво під час богослужбового співу.

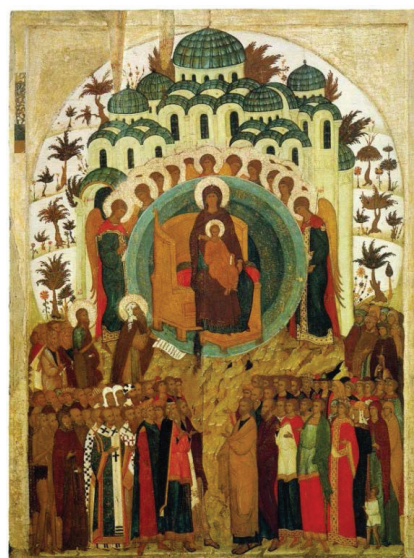


Рис. 1. Ікона «О Тебi радується»

На Іконі, що має назву «О Тебi радується» (гр. «Επί Σοι χαίρει...»), зображені перші рядки тексту піснеспіву: «*О Тебi радується, Благодатная, всякая твар, Ангельський собор, і Человіческий рід, Освященний храм, і рай словесний...*». На ній Пресвята Богородиця з Богомладенцем на Престолі перебуває серед Небесної божественної слави, на фоні собору Ангелів та Храму, що розташований у райському саду. Біля підніжжя престолу зображений автор піснеспіву Іоанн Дамаскін, який простягає до Пресвятої Богородиці як приношення свиток із священним текстом молитви «О Тебi радується» (див. зображення Ікони «О Тебi радується»).

*Музично-стилістичний рівень аналізу* пов'язаний з особливостями музичної лексики досліджуваного зразка. Піснеспів «О Тебi радується», як і інші зразки духовного співу, семантично є відповідним ангелоподібному співі (*янгологласному*, за Л. Чаріковою), який відтворюється в православному богослужінні. Така спорідненість монодії увиразнюється, в тому числі, і на рівні «загального мелодичного ладу, і в особливостях його структури», зазначає Л. Чарікова (Чарікова, 2018).

В першоджерелі задостойника острозького напіву втілені «прийоми творчого перетлумачення зразків чужонаціональної культури на українському ґрунті» (Цалай-Якименко & Ясинівський, 1995, с. 78). Йдеться про болгарський напів як першооснову, на основі якого сформу-

вався острозький та київський. Так, в острозькому варіанті піснеспіву переважає «широке мелодичне дихання, а фрази мають тенденцію зливатись у суцільну наспівну течію» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87)<sup>7</sup>:

Острозький  
ЛБАН ф. 94172



Як відзначає Ю. Ясиновський, «вокальна природа піснеспівів церковної монодії зумовила їх мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності» (Ясиновський, 2014, с. 35). Принагідно вкажемо, що вербальний текст піснеспіву разом із мелодикою зумовлюють синкретичну пару «та є рівноправними носіями семантики молитовного тексту» (Романюк & Дімітрієва, 2023, с. 96).

Композиційно-драматургічний рівень аналізу зразків монодії, згідно залученої методики аналізу, пов'язаний із визначенням форми композиції та віх музичної драматургії (*i – m – t*).

Текстомузична форма піснеспіву «О Тебї радується» становить п'ять розділів (строф) із кодою (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87).

На рівні музичної драматургії функцію *i* (*initio*) відіграє перший розділ (перша строфа), *m* (*motus*) – наступні три розділи (2–4 строфи), *t* (*terminus*) – заключний п'ятий розділ (строфа) із кодою.

Перейдемо до розгляду «О Тебї радується» в композиторській інтерпретації О. Козаренка. Виконавський аналіз «Острозького триптиха» нами було здійснено на основі існуючого аудіозапису хорової капели «Трембіта» (диригент М. Кулик). А. Патер констатує, що провідна роль хорової капели «Трембіта» полягає у першовідкритті сучасних духовних творів у час мистецьких викликів ХХІ століття, «які сприяють появі сакральних творів сучасних українських композиторів, які по-новому переосмислюють українську традицію монодичних церковних напівів» (Патер, 2021,

с. 130). Звернемо увагу, що обравши за основу зразок монодичного співу, третій номер циклу (як і попередні два) є втіленням багатоголосного хорового письма. Внаслідок такого опрацювання, з опорою на стилістику партесного

концертного жанру та спів Києво-Печерської Лаври, митець, за твердженням Ю. Ясиновського, «створив сучасне полотно, в якому оригінальні напиви отримали нове звучання» (Козаренко, 2002).

Враховуючи першорядність ролі вербального тексту у побудові форми «О Тебї радується» О. Козаренка, визначаємо наявні п'ять розділів із кодою (які втілюються у відповідних віхах музичної драматургії):

**I розділ II розділ III розділ IV розділ  
V розділ + Coda**

I строфа II строфа III строфа IV строфа  
V строфа + «СлаваТобї»  
***initio motus terminus***

Відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі О. Козаренка є додатковим свідченням прямої спадкоємності принципів метроритмічної організації давніх напівів монодії. Окрім того, митець спирається на модальну систему (відсутня тональна функціональність у класичному розумінні). Хорове письмо (термін О. Заверухи), що обумовлює стиль мислення композитора і є втіленням художнього змісту музичного тексту (Заверуха, 2020, с. 39), спрямоване на втілення відповідної внутрішньої зосередженості, духовного молитовного строю.

Перший розділ виконує функцію *initio* як початкове мелодичне ядро на рівні побудови цілого, з унісону якого проростає увесь подальший розвиток. Витончене опрацювання О. Козаренком острозького напіву у першому розділі представлено жіночим хоровим унісоном (*piano, dolce, Giocoso ma tranquillo*), що в подальшому розгортається на витриманому устої *g* у партії альтів. Початкова інтонація напіву збагачується (зі слова «радується») шляхом застосування терцієвої втори у партії других сопрано:

<sup>7</sup> Відтак дослідники доходять висновку, що «асиміляція болгарського напіву в Україні – це творчий процес щеплення чужонаціонального твору на ґрунті місцевих співочих традицій». (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87–88). Завдяки такому перевтіленню «народилися два загальнонаціональні мистецькі напиви – острозький та київський» (там само).

О Тебi радується

Giocoso ma tranquillo

Подальше інтонаційне звукове мереживо у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» набуває більшої експресії звучання, збагачується появою других альтів на устої *e*, що демонструють злагоджений ансамбль, увиразнюючи наявні ознаки кантової стилістики. У фазі кадансування перед початком речення «Ангельський собор»<sup>8</sup> у виконанні хору залучено особливий прийом, який сприймається як «звукова тиша»: принцип динамічного та теситурного контрасту, увиразнюючи інтонаційне розмаїття мелодичного розвитку, підкреслює сакральність богородичної гимнографії. Даний прийом, що неодноразово спостерігається у досліджуваній нами виконавській інтерпретації, постає принципом, який маркує нові етапи розгортання музичної драматургії на рівні всієї композиції.

Оксамитове звучання альтової партії у виконанні хорової капели «Трембіта» створює відповідну молитовну атмосферу (богородична гимнографія). Завершення фрази у фазі кадансування («*i* род человеческий») в октавний унісон (другі альти та сопрано – устої *g*), із квінтою у партії перших альтів, створює затребувану архаїчність звучання з м'якою атакою звуку у тихому звучанні (що постає одним із ключових виконавських принципів на рівні драматургії цілого):

Метроритмічна структура напіву, на рівні іманентних характеристик, відповідає логіці розвитку музичної драматургії, формуючи «звучний колообіг» образу невидимих ангель-

ських чинів, що прославляють Пресвяту Богородицю.

Об'єднуючим в єдине ціле на рівні драматургії постає принцип ланцюгового дихання у виконавській інтерпретації та прицільна увага на гнучкості і виразності у досягненні об'ємності голосних «*o*», «*i*» та «*a*», підкреслених у незмінній ритмічній структурі (четвертна з крапкою та восьмої тривалостей).

Наступна віха розвитку музичної драматургії твору – *m* (*motus*) – увиразнена в серединній побудові твору (розділи 2–4), що втілюється у збагаченні початкового мелодичного ядра напіву і наскрізній процесуальності. Необхідно підкреслити, що саме на етапах *initio* та *motus* митець залучає принцип розгортання напіву з хорового унісону (або у фактурному викладі у терцію).

Другий розділ («*О священная церкви Раю*», *tr*) виконується хоровою капелою більш рухомо, з дещо підкресленою артикуляцією розспівів (тверда атака звуку) та поступовим динамічним зростанням (починаючи із слова «церкви» у партії альтів). Композитор вперше залучає до жіночого складу хору (паралельний рух у сексту, октаву чи дециму, що є властивим для музичної стилістики Києво-Печерського розспіву) партію тенорів, які виконують варіант початкового звучання острозького напіву

(у збільшенні, амбітус *g-d*). Розщеплення голосів партії сопрано у сексту, з підвищенням теситурних умов (*g* другої октави), втілює семантику образу величності Пресвятої Богородиці:

<sup>8</sup> У композиторській інтерпретації пауза відсутня.

C. *tr* О свя - щен - на - я церк - ви  
 A. *tr* О свя - щен - на - я церк - ви  
 T. *tr* свя - щен - на - я церк - ви  
 B. *tr* свя - щен - на - я церк - ви

У другому розділі, де вперше звучить *tutti* хору, можемо говорити про наявну хорову фактуру, представлену у двох звучних полях, що є втіленням образу *раю словесного*:

композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість (і розгортання драматургії).

C. ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.  
 A. ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.  
 T. Ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.  
 B. *tr* ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.

Просторовість фактури досягнуто шляхом вступу партії тенорів у квінту (*h-f*) та басовою відповіддю у квінту (*a-e*), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою *g*. На такому самотньому колористичному тлі викладена канонічна імітація в октаву, де партія сопрано (*risposta*) та партія альтів (*proposta*) у хоровому виконанні капели демонструють виразність хорової дикції у вимові твердої «р» («раю»), шиплячої «с» («словес-

Продовженням другого розділу («Дівственна похвало», *mf*) є унісонний, тембрально-виразний та м'який за характером звучання, заспів тенорової партії (з тону *h*), з подальшим вступом басової партії на тон нижче (*a*), із подовженими тонами *g – d – fis* у партії других тенорів у фазі кадансування. Так, осердя подовжено-витриманих тонів («фундуєча лінійність») «розцвічує» рухомість паралельного руху (виклад у дециму):

C. *mf* Дівств - вен - на - я  
 B. *mf* Дівств - вен - на - я

ний») та об'ємне звучання чоловічої партії, що виконує *фундуєчу* функцію, з подальшим поступовим темповим заповільненням (динамічним спадом та м'якою атакою звуку під час завершення).

Третій розділ («Із неї же Бог воплотися», *forte*) у виконавській інтерпретації постає першою кульмінацією шляхом досягнення чоловічого тембрального ансамблю, що вирізняється терцієвим викладом у партії тенорів, на фоні більш подовжених витриманих звучань у партії басів (які розходяться в октаву, квінту, кварту та сходяться в унісон). Продовженням третього розділу постає

На рівні побудови композиції, використовуючи принцип зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нової побудови,



терцієве, прозоре за характером, виконання партії сопрано у терцію (*g-h*), що семантично уподібнюється образу новонародженого Богомладенця «*і Младенець бил*», демонструючи високу якість світлого за тембральним забарвленням розвитку виконавської драматургії (на *piano*). Поступове збагачення звучання, яке можна порівняти із шляхом духовного сходження, здійснюється принципом почергового вступу партії альтів (устой *e*), тенорів та басів, що увінчується появою хорової вертикалі на устої *g*:



Даний епізод у виконанні хорової капели «Трембіта» звучить із деяким заповільненням, підкреслюючи роль семантики вербального тексту (знаменної події – Народження Христа).

І далі, семантично обумовленим є втілення у виконавській інтерпретації образ Бога-Логоса («*Прежде вічний Бог наш*», *mf*), який втілено у хоровому письмі засобами розширення хорової фактури шляхом підвищення теситурних умов та елементами секвенційного розвитку, з підкресленим у виконавській інтерпретації викладенням тематизму у сексту (партії сопрано та тенорів) та акцентованим інтонуванням партії альтів на одному висотному положенні устою *g*. Гамоподібний висхідний рух басової партії динамізує хорове об'ємне звучання:



Динамічний контраст на рівні виконавської драматургії втілено у четвертому розділі «*Ложесна бо Твоя престол*». Поява виразного хорового ансамблю партії альтів та тенорів (виклад тематизму у сексту та в одному метроритмічному напрямку), з залученням м'якої атаки звуку та принципом *legato*, створюють відповідний образний молитовний стрій надії та любові.

Кантове триголосся на витриманому устої *e* у партії басів знаменує на рівні образної семантики духовний простір («*престол*»).

Особливого значення набуває розвиток мелодичної лінії в партії сопрано, в якій слово-концепт «*Ложесна*» композитор розділяє паузою, таким чином на метро-ритмічному рівні підкреслюючи значення святості «*утроби Божої Матері*».

Двічі повторена фраза, що припадає на слово «*сотвори*», де гамоподібний (та округлий за типом звучання) висхідний рух у партії басів за другим разом відіграє функцію доповнення:



Тематизм «*І чрево Твоє*» (*mp*) розвиваючого типу втілено за рахунок домінування контрастної поліфонії. Партія басів, імітуючи тематизм партії тенорів, з подальшою імітацією сопрано, демонструє метро-ритмічну точність у почергових вступках хорових партій. Спостерігається поступове ущільнення фактури, порівняно з попередніми розділами, що зумовлює масштабне хорове звучання:

На рівні музичної драматургії – п'ятий розділ та кода постають логічним завершенням (*terminus*) композиції, увиразнюючи архітектоніку будови цілого. Октавний унісон чоловічого хорового складу на *forte* підкреслює архаїчний стрій. Поява двох пластів фактури, де чоловічій партії доручено основний тематичний матеріал,

а жіноча контрапунктує до основної тематичної лінії, демонструє нову, здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності, мистецьку довершеність та стрункість багатоголосного хорового письма. Композитор вперше залучає октавний хоровий унісон на устої *h* («обрадованная вся твар», *fortissimo*) у середніх теситурних умовах, що в виконавській інтерпретації формує густе оксамитове забарвлення, ба більше – фактурну просторовість<sup>9</sup>:

Кульмінація славословія «слава Тобі» (кода, *terminus*) підкреслена підсиленням динамічної градації, зменшенням руху дрібними тривалостями шляхом упровадження більш подовжених тривалостей, появою підголоску у альтовій та басовій партії, дещо підкресленого низхідного ходу *c-g-e-c* партії басів на слові «слава», таким чином взаємодоповнюючи фінальне рельєфне звучання острозького напіву на рівні драматургії цілого. У виконавській інтерпретації за рахунок поступового заповільнення, де мелодичний рух у сексту партії сопрано та партії тенорів на устої *d* у партії басів виразно огортає тембральним звучанням, досягнуто

вершинну точку: від виразного жіночого звучання до соборного величання Пресвятої Богородиці (усім складом хору).

Таким чином, можемо констатувати увиразнення хорового письма «О Тебi радується» О. Козаренка у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта», оскільки, за О. Заверухою, «хорове письмо розглядається як процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором і в процесі сприйняття цього тексту слухачем (Заверуха, 2020, с. 38).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Композиторська творчість Олександра Козаренка (1963–2023) знаменує появу нової доби відродження українського духовного співу у композиторській інтерпретації після його довготривалої заборони у минулому столітті (згадаєм вершинні зразки хорової творчості митців першої третини ХХ століття «*нovoї школи*» української духовної музики, за О. Козаренком).

Творче багаторічне спілкування митця з родиною Ясіновських<sup>10</sup> свідчить про те коло непересічних особистостей, які, можемо дозволити припустити, вплинули на вибір життєтворчого шляху О. Козаренка, що даний від Бога (це підтверджує і позиція самого Олександра Володимировича – бути вірним своєму покликанню у житті).

Наскрізним у духовній композиторській творчості митця постало звернення до генези українського богослужбового співу – православної монодії. Поява «Острозького триптиха» О. Козаренка (1994) для мішаного хору *a cappella* є винятковим фактом опрацювання

<sup>9</sup> Як зазначає О. Заверуха: «Типи сучасного хорового письма спрямовані на звуковий вимір, що полягає у принципі фактурної просторовості» (Заверуха, 2020, с. 39).

<sup>10</sup> В одному з інтерв'ю О. Козаренко згадував, як навчався у музичній школі у Веслави Ясіновської, дружини Юрія Ясіновського, який регулярно слухав навчання гри на фортепіано Сашка у десятирічному віці, в результаті чого «поволеньки з його легкої руки» Олександр Володимирович поїхав до Львова, а згодом до Києва для отримання вищої музичної освіти.

одного з найяскравіших явищ української гимнографії – **маловідомого острозького напіву** XVI століття як пам'ятки давньої традиції українського духовного співу (окремим підтвердженням слугує вибір композитором назви циклу).

В рамках наукової розвідки здійснено аналіз третього номера («О Тебi радується») з «Острозького триптиха» О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву) з урахуванням виконавських принципів (на прикладі існуючого аудіозапису хорової капели «Трембіта», Львів, диригент М. Кулик).

Свідченням прямої спадкоємності принципів метроритмічної організації давніх напівів монодії постала відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі з опорою на модальну систему. На етапах *initio* та *motus* у розвитку музичної драматургії композиції митець використав принцип розгортання напіву з хорового унісону чи у фактурному викладі у терцію. Слід відзначити, що повернення до терцієвого викладу різним хоровим складом є одним із сталих прийомів, що характеризують відповідний композиторський підхід до опрацювання острозького напіву: йдеться про майстерне застосування композитором стилістики партесного письма (кантовий виклад) та провідних принципів співу Києво-Печерської Лаври (рух паралельними терціями, квінтами, секстами та октавами, децимами). На рівні музичної драматургії логічним завершенням твору (функція *terminus*) постають п'ятий розділ та кода (славословіє), де засвідчено нову,

здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символа вічності, духовної незламності та віри.

Фактурна просторовість постає одним із принципів композиторського мислення О. Козаренка (детальніше див. аналіз другого розділу<sup>11</sup>). Осердя подовжено-витриманих тонів («фундуєча лінеарність») увиразнює рухомість паралельного руху. На рівні побудови всього твору, шляхом зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нових побудов, композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість.

«О Тебi радується» у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» визначається злагодженим ансамблем, виразною експресією звучання та високою якістю інтонаційно-тембральної виразності на всіх етапах розвитку драматургії, створюючи відповідний молитовний стрій виконуваного твору (богородична гимнографія). Виразна артикуляція церковнослов'янського тексту засвідчує високу професійність на рівні репрезентації традицій богослужбового співу.

«Острозький триптих» О. Козаренка постає відповідним еталону православної монодії (більше – українському духовному співу) в композиторській інтерпретації. Дослідження духовної спадщини О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації українського духовного співу, що актуалізується нині в музичній науці, визначає перспективи подальших наукових розвідок.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16 (2), 2020. С. 36–40.
2. Козаренко Олександр. Острозький триптих. Передне слово, біографія автора Ю. Ясіновський. Львів, 2002. 15 с.
3. Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*, Вип. 2, 2018. С. 146–154.
4. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мист. : 17.00.03. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
5. Московчук Л. Українська духовна музика: Навчально-методичний комплекс (програма, методичний посібник, ното-хрестоматія) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та недільних шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
6. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики: дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». ЛУЕ імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.

<sup>11</sup> На конкретному прикладі фактурна просторовість втілюється шляхом вступу партії тенорів у квінту (h-f) та басовою відповіддю у квінту (a-e), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою g (другий розділ), де викладена канонічна імітація.

7. Романюк І., Дімітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, Вип. 1, 2021. С. 90–98.
8. Сиротинська Н. Богородична гімнографія як система жанрів сакрального мистецтва. *Українська музика*, 2 (24), 2017. С. 38–44.
9. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 185 с.
10. Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою : навч.-метод. посіб. для студ. мист. навч. закл. I–IV рівнів акредитації спец. 025 «Музичне мистецтво» / П. Шиманський, В. Гаврилюк, В. Тиможинський, В. Чепелюк. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 220 с.
11. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України : Антологія. Київ : Музична Україна, 2000. 220 с.
12. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина. Науковий збірник*. Львів, Т. I., 1995. С. 74–89.
13. Чарікова Л. Про особливості православного богослужіння, 2018. URL : [https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova\\_wpr\\_13\\_2018.pdf](https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova_wpr_13_2018.pdf)
14. Ясиновський Ю. Українська монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі. *Історія української музики: Дослідження*, вип. 22 / УКУ, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 84 с.

#### REFERENCES:

1. Zaverukha, O. (2020). Istoryko-typolohichni pryntsyipy khorovoho pysma v ukrainskii muzytsi [Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music]. *Scientific journal Artistic Culture Topical Issues*, 16 (2) [In Ukrainian].
2. Kozarenko Oleksandr (2002). Ostrozkyi tryptykh. Perednie slovo, biohrafia avtora Yu. Yasinovskiy [Kozarenko Oleksandr. Ostrozkyi Triptych]. Lviv [In Ukrainian].
3. Komenda, O. (2018). Zhanrova panorama ta periodyzatsiia tvorchoi diialnosti Oleksandra Kozarenka. [Genre panorama and periodization of creative activity of Oleksandr Kozarenko]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 2, 146–154 [In Ukrainian].
4. Komenda, O. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi. [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture] *Doctor's thesis*. Kyiv [In Ukrainian].
5. Moskovchuk, L. (2010). Ukrainska dukhovna muzyka: Navchalno-metodychnyi kompleks dlia vchyteliv zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv ta nedilnykh shkil [Ukrainian Sacred music: Study-methodical set for teachers of general education establishments and Sunday schools]. Kamianets-Podilskyi [In Ukrainian].
6. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
7. Romaniuk, I., Dimitrieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukrainskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98 [In Ukrainian].
8. Syrotynska, N. (2017). Bohorodychna himnografia yak systema zhanriv sakralnogo mystetstva [Theotokos hymnography like a system of genres of the sacred art]. *Ukrainian music*, 2 (24), 38– 44 [In Ukrainian].
9. Tkachenko, A. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchosti [Ukrainian sacred monody in modern composing creativity]. *PhD thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Formy ta metody samostiinoi roboty studenta nad khorovoiou partyturoio : navch.-metod. posib. dlia stud. myst. navch. zakl. I–IV rivniv akredyatsii (2018). [Forms and methods of a student's independent work on a choral score: a teaching and methodical guide for students of art educational institutions of levels I-IV of accreditation; 025 "Musical Art"]. P.Shymanskyi, V.Havryliuk, V.Tymozhynskyi, V. Chepeliuk. Lutsk : Vezha-Druk [in Ukrainian].
11. Tsalai-Yakymenko, O. (2000). Dukhovni spivy davnoi Ukrainy : Antolohiia. [Spiritual chants of ancient Ukraine : Anthology]. Kyiv [in Ukrainian].
12. Tsalai-Yakymenko, O., Yasynovskiy, Yu. (1995). Muzychne mystetstvo davnoho Ostroha [Musical art of ancient Ostroh]. *Ostroh Antiquity. Scientific collection*. Lviv. Vol.I, 74–89 [in Ukrainian].
13. Charikova, L. (2018). Pro osoblyvosti pravoslavnoho bohosluzhinnia [About the peculiarities of Orthodox church service]. URL:[https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova\\_wpr\\_13\\_2018.pdf](https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova_wpr_13_2018.pdf)
14. Yasynovskiy Yu. (2014). Ukrainska monodiia rannomodernovoi doby v muzychno-analitychnomu diskursi [Ukrainian monody of the early modern era in musical-analytical discourse]. *Istoriia ukrainskoi muzyky: Doslidzhennia*. Vyp. 22 – History of Ukrainian music: Research: Iss. 22. Lviv [in Ukrainian].