

УДК 78.071.1(477)(092):783.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

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, 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. (2024). Спадкоємність традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВНОГО СПІВУ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ «ОСТРОЗЬКОГО ТРИПТИХА» О. КОЗАРЕНКА)

Обрана наукова проблематика зумовлена дослідженням духовного хорового мистецтва України в єдності виконавства та композиторської творчості, а саме: українського духовного співу у композиторській інтерпретації митців сьогодення. **Мета** наукової статті – виявити ознаки спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). У даному випадку йдеться про кореневу традицію національного церковно-співочого мистецтва – православний монодичний спів. **Методологія** заснована на поєднанні історико-генетичного, жанрового, стильового, семантичного, структурно-функціонального, інтерпретативно-виконавського та системного підходів. Комплекс методів уможливує виявлення специфіки українського духовного співу в контексті музично-виконавської творчості та визначає індивідуальні жанрово-стильові рішення його композиторської інтерпретації (піснеспіви острозького напіву). **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснено системний аналіз духовного хорового циклу «Острозький триптих» О. Козаренка (1963–2023) з точки зору дослідження спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення. У **Висновках** обґрунтовано наступне. «Острозький триптих» засвідчує орієнтацією на молитовний жанр, що відображається в опорі на монодію (тенезу українського духовного співу), у виборі зразків острозького напіву. Етимон авторського жанрового імені «триптих» постає, свого роду, апелюванням до означення циклу як звучної ікони. На підставі дослідження циклу можемо констатувати, що О. Козаренко впроваджує нове жанрове ім'я. «Острозький триптих» постає відповідним еталону православної монодії як зразок оновлення історичної пам'яті етнолокального острозького напіву богослужбової традиції, апелюючи до тенези духовного співу.

Ключові слова: хорове мистецтво України, спів, духовний спів, спадкоємність, композиторська творчість, музична драматургія, цикл.

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, 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. (2024). Spadkoiemnist tradytsii ukrainskoho dukhovnoho spivu u kompozytorskii tvorchosti myttsiv sohodennia (na prykladi “Ostrozkoho tryptykha” O. Kozarenka) [The heritage of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the composing creativity of artists of today (on the example of O. Kozarenko’s “Ostrozkyi Triptych”)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

THE HERITAGE OF THE TRADITION OF UKRAINIAN SPIRITUAL SINGING IN THE COMPOSING CREATIVITY OF ARTISTS OF TODAY (ON THE EXAMPLE OF O. KOZARENKO’S “OSTROZKYI TRIPTYCH”)

The selected scientific problems are determined by the study of spiritual choral art of Ukraine in the unity of performance and compositional creativity, namely: Ukrainian spiritual singing in the composer’s interpretation of contemporary artists. The purpose of the scientific article is to identify signs of the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in today’s composing creativity work (on the example of “Ostrozkyi triptych” by O. Kozarenko). In this case, we are talking about the root tradition of the national church singing art – Orthodox monodic singing. The methodology is based on a combination of historical-genetic, genre, stylistic, semantic, structural-functional, interpretative-performing and systemic approaches. The complex of methods makes it possible to identify the specifics of Ukrainian spiritual singing in the context of musical and performing creativity and determines individual genre and style decisions of its composer’s interpretation (songs of the Ostrozkyi napiv (chant)). The scientific novelty is that, for the first time, a systematic analysis of the spiritual choral cycle “Ostrozkyi triptych” by O. Kozarenko (1963–2023) was carried out from the point of view of the study of the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the composing creativity of today’s artists. The following is substantiated in the Conclusions. “Ostrozkyi triptych” shows its orientation towards the prayer genre, which is reflected in the reliance on monody (the genesis of Ukrainian spiritual singing), in the selection of samples of the Ostrozkyi napiv. The etymon of the author’s genre name “triptych” appears, in a way, as an appeal to the designation of the cycle as a sonorous icon. Based on the study of the cycle, we can state that O. Kozarenko introduces a new genre name. “Ostrozkyi triptych” appears as a standard of Orthodox monody as an example of renewing the historical memory of the ethno-local liturgical tradition of Ostrozkyi napiv, appealing to the genesis of spiritual singing.

Key words: choral art of Ukraine, singing, spiritual singing, continuity, composer’s creative work, musical dramaturgy, cycle.

*«Музичне мистецтво як феноменологія духа
відкриває духовні глибини буття людини»
Д. Болгарський (2020)*

Постановка проблеми. Українська вокально-хорова спадщина в третьому тисячолітті постає речником ціннісних орієнтирів національної культури в загальноєвропейському контексті. Ознаками спадкоємності духовної хорової традиції в добу глобалізації є збереження, дослідження, а також актуалізація у виконавській практиці сьогодення багатовікового національного мистецтва духовного співу.

Хорова практика України з 1990-х років виявилась спрямованою на відродження традиції духовного співу. Поява новітніх духовних творів сучасних композиторів, фестивалів духовної музики («Золотоверхий Київ», «Снівочий Собор», «Від Різдва до Різдва» та ін.), ревіта-

лізація маловідомих широкому загалу шедеврів українського духовного співу¹ (зокрема православної монодії) беззаперечно вплинули на розвиток національної духовного хорового мистецтва сьогодення.

На прикладі творчості українських композиторів (Г. Гаврилець, Л. Дичко, О. Козаренка, Є. Станковича, В. Степурка та ін.) з кінця ХХ століття спостерігається стале зацікавлення до українського духовного співу, який постає й об’єктом композиторської інтерпретації, фор-

¹ Серія записів 13 CD «Шеври українського хорового бароко» (1996, Німеччина), «П’ять століть української церковної музики» (1999, Франція), «Українська літургія» (2000, Україна) камерним хором «Київ» (худ. керівник та дир. М. Гобдич), охоплює п’ять епох від середньовіччя до сучасної музики, зокрема від давньоукраїнської церковної монодії XVI століття до Літургії В. Степурка, постала значним проривом у контексті відродження українського духовного співу. До кожного з тринадцяти CD подано наукові коментарі провідних дослідників церковно-співочого мистецтва України (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, О. Бенч-Шокало, Д. Болгарського, Т. Гусарчук), в яких йдеться про важливість специфіки національного духовного мислення, що спирається на глибинні засади духовної традиції.

муючи окремий пласт духовної композиторської спадщини митців сьогодення. Одним із таких прикладів є хоровий цикл «Острозький триптих» Олександра Козаренка (1963–2023), створений у 1994 році. В основі твору покладено опрацювання зразків церковної монодії – найдавнішої тисячолітньої гілки національного професіонального хорового мистецтва. Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена назрілою потребою осмислення в сучасній музичній науці феноменології українського духовного співу, в тому числі, його культуротворчої місії у композиторській практиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Мета наукової статті – виявити ознаки спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській музичній науці О. Коменда – авторка монографії, присвяченої життєтворчості нашого сучасника О. Козаренка (Коменда, 2017). У ґрунтовній праці запропоновано системний погляд на творчу постать митця з урахуванням різних складових діяльності: як блискового виконавця, як самобутнього композитора, як науковця-дослідника, автора теорії української національної музичної мови.

Найновішим науково-публіцистичним виданням, що постало шаною поваги та пам'яті друзів, колег, однодумців і підготоване до ювілею митця титанічними зусиллями авторів-упорядників Г. Карась та Р. Дзундзи, є «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця» (Карась & Дзундза, 2023). Книга містить зібрані спогади, систематизовані переліки усіх наявних відеозаписів виступів О. Козаренка-піаніста, інтерв'ю та лекцій митця. Окремий блок становить зібрання відеозаписів творів О. Козаренка-композитора та передач про автора. Значення розлогого упорядкованого переліку інтернет-ресурсів є надцінним. Окрасою видання є фотоархів, що налічує у понад 150 сторінок, більшою мірою, рідкісних, невідомих широкому загалу, світлин, що увиразнюють багате на події і плідне творче життя О. Козаренка.

Наукова стаття І. Романюк та О. Яструб присвячена дослідженню «Острозького триптиха» О. Козаренка в аспекті композиторської інтер-

претації православної монодії з фокусуванням наукового інтересу на третьому номері циклу – «*О Тебї радується*» (Романюк & Яструб, 2023).

Виклад основного матеріалу дослідження.

На початку звернемо увагу на концепт «триптих», який покладений в основу назви циклу «Острозького триптиха» – першого духовного твору О. Козаренка. Етимон походить з грецької мови (τρίπτυχος) та вказує на відповідну форму («складений втричі»). Звідси його синонім – *складень*, форма якого походить з іконопису. Нами віднайдене визначення поняття «триптих», яке не обмежується рамками іконописної традиції і визначається ширше – як твір мистецтва, що складається з трьох самостійних частин, об'єднаних спільною темою чи задумом (Мельничук, 1974).

Довершена стильова цілісність тричастинного «Острозького триптиха» підтверджується композиторським свідомим вибором першоджерел острозького напіву² – пам'ятки давньої традиції українського духовного співу (XVI століття), що постає одним із вершинних феноменів української гимнографії. Тож вибір композитором назви твору є свідченням розуміння ролі етнолокального варіанту напіву національної богослужбової монодичної традиції, ширше – топографічного локусу (Острог) у розвитку українського церковно-співочого мистецтва XVI – I пол. XVII століть. Окрім того, не можемо оминати всесвітньо знаний артефакт: маємо на увазі Острозьку Біблію як духовний символ православної національної культури, що постала першим повним виданням Біблії церковнослов'янською мовою (1580–1581).

Вибір першоджерел монодичного співу є не випадковим: митець обирає різножанрові зразки острозького напіву – «найкращого серед рівних», за визначенням дослідників (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 79). Цикл складається з трьох композицій різних богослужбових жанрів: кондак Пресвятій Богородиці «*Возбранной Воеводи*», псалом «*Блажен муж*» та задостойник «*О Тебї радується*».

Вкажемо на спільні ознаки обраних піснеспівів, в яких, як зазначає Ю. Ясиновський, «вокальна природа <...> зумовила їх мелодикоінтонаційне багатство, поступеневий мелодич-

² Напів – історично сформована система богослужбових піснеспівів давньої української монодії. Функціонування термінів «напів» і «наспів» співіснують у музикознавстві сьогодення (зокрема, у музичній медієвістиці) для означення одного художнього явища.

ний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності» (Ясіновський, 2014, с. 35).

Перейдемо до системного аналізу циклу «Острозький триптих» О. Козаренка (на підставі залучення історико-генетичного, жанрово-стильового, семантичного, інтерпретаційного підходів).

В основу першого номеру циклу «*Возбранной Воєводи*» покладено одноіменний кондак острозького напіву, що є зразком богородичної гимнографії. Звернемо увагу на драматургічну функцію кондака у рамках вечірнього богослужіння, яким завершується Всенічне бдіння (похвала Пресвятої Богородиці).

Послуговуючись методикою аналізу зразків церковного монодичного співу (Романюк & Дімітрієва, 2023), спроеціюємо її на першоджерела, покладені в основу кожної з трьох композицій циклу. Обраний алгоритм аналізу стосується аналізу зразків за трьома рівнями: образно-семантичним, музично-стилістичним та композиційно-драматургічним.

Музично-стилістичний рівень аналізу (за І. Романюк, С. Дімітрієвою) пов'язаний з особливостями музичної лексики досліджуваного зразка. Засадничими якостями зразків богородичної гимнографії є «плинні інтонації сакрального мелосу, в звучанні якого вслухаються інтонації греко-візантійського спадку й досконалих поетичних конструкцій», за слушним твердженням Н. Сиротинської (2014, с. 9).

«*Возбранной Воєводи*» острозького напіву «помітно вивищується над іншими варіантами», в порівнянні із іншими етнолокальними зразками піснеспіву: «... якраз оте «ледь-ледь» обертається вагомим і значущим у визнанні мистецького пріоритету саме за острозьким напівом: ледь-ледь виважені пропорції, виразніше фразування, яскравіші контрасти стають вирішальними у виборі, так би мовити, найкращого серед рівних», як стверджують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79). В православній монодії, згідно з твердженням медієвістів, закладені «великі можливості експресії, драматизму, скорботи, але й при цьому лірики і меланхолії», оскільки, за своєю природою, вона призначена для індивідуального виконання (там само).

Композиційно-драматургічний рівень аналізу пов'язаний визначення форми композиції та віх музичної драматургії (*i – m – t*). Тексто-музичну форму першоджерела дослідники визначають як двочастинну, що складається з двох строф та коди: «композиція концентрується на початку кожного речення-тиради напіву й повторює форму силабічного вірша тексту: має дві строфи по три речення-тиради кожна» (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79).

На рівні музичної драматургії визначимо функцію *i* (*initio*), яку виконує перший розділ (строфа 1), де переважає «експозиційно-заклучний тип мелосу» (там само), *m* (*motus*) – другий розділ (строфа 2) в якому втілюється «серединно-заклучний тип» (там само), *t* (*terminus*) – коди.

О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський звертають увагу на різницю між мірою долі в мелодекламаційній і в розспівній частинах напіву, а саме «півноти та ціла нота» та вказують на протиставлення нерегулярності «метр-стопної будови у декламаційних розділах і регулярності, класичності часових пропорцій у вокалізах, які завершують кожне речення-тираду великою мелодичною хвилею» (там само).

Перейдемо до розгляду кондака Пресвятій Богородиці «*Возбранной Воєводи*» в композиторському прочитанні О. Козаренка³. Відштовхуючись від образного змісту богородичної гимнографії, де панівним постає вербальний текст у побудові форми «*Возбранной Воєводи*», визначаємо наявні два основні розділи із кодою (втілені у відповідних віхах музичної драматургії). В композиторській інтерпретації збережена жанрова природа напіву, з проекцією на сольне виконання (що про вказувалось вище), що закладене в інтонаційному ядрі (*initio*) першого розділу А. Спрямованість на індивідуальний тип виконання втілено у сольному теноровому викладі на початку, в завершальному зверненні до Пресвятої Богородиці (партія басів, коди) на рівні формотворення піснеспіву (див. нотний приклад 1).

Синкопований висхідний рух інтонаційного ядра в межах терції на *piano* в процесі лінейного розгортання поєднує мелодекламаційний та силабічний принципи ритмотворення.

В. Чучман у виданні «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про

³ «Возбранной воєводи» – єдиний номер циклу О. Козаренка, в якому виставлені ключові знаки.

Кондак «Возбранной воеводи»

Т. Воз - бран - ной во - с - во - ди по - би - дил - ь - на - я -

Т. я - ко - из - ба - виле - ся от зла

Б. я - ко - из - ба - виле - ся от зла

Нотний приклад 1 «Возбранной Воеводи»

митця» (Карась & Дзундза, 2023) згадує про спілкування з О. Козаренком та вказує на композиторську якість митця, що виражена в особливому **тембровому** чутті музичних образів. О. Козаренко наголошував, «що музика повинна завжди говорити одне і те саме, незалежно від того чи вона промовляє тембром одного інструмента, чи барвами великого симфонічного оркестру. *Образний зміст твору має формувати темброву колористику (курсив наш. – І.Р.; О.Я.), а не навпаки*» (Карась & Дзундза, 2023, с. 136). Саме тому, провідна роль тембрової драматургії як наскрізний принцип постає одним із основних чинників у побудові як першої композиції, так і циклу в цілому.

Майстерно опрацьовуючи монодію острозького напіву, О. Козаренко втілює *цілісний смислообраз* молитовного строю, за Н. Варавкіною-Тарасовою (2014, с. 11) – віри у всемогутнє заступництво Пресвятої Богородиці (провідна роль синкопованого ритму). Аналізуючи першоджерело, дослідники підкреслюють наступне: «В цьому непересічному творі острозьких майстрів властиві синтез декламації та розспіву, яскрава і багата музична лексика й особлива значущість ритму в композиції цілого» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

Порівнюючи острозький та болгарський напіву, О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновський зосереджують увагу на провідній якості першого, що «містив у собі ліро-епічну, мінорну інтерпретацію тексту» (там само). Саме така якість втілюється у першій композиції «Острозького триптиха», зокрема у русі на малу терцію ($g - b$), що закладений в самому ядрі першоджерела. Композитор інтерпретує зазна-

чену якість в хоровому письмі в єдності з здобутою «одухотвореністю вокального звуку», за Д. Болгарським (Болгарський, 2002, с. 11) в досліджуваній нами виконавській інтерпретації⁴. Композитор враховує характерну особливість тембру кожної партії, що втілюється у поступовому введенні кожного з голосів: від тенорів до сопрано (*перший розділ А*), що на рівні тембрової драматургії втілює принцип духовного сходження:

партія	партія	партія	партія
тенорів →	басів →	альтів →	сопрано
(з тону g)	(з тону b)	(з тону b)	(з тону g)

Таким чином, констатуємо дзеркальну симетрію вступу голосів від тонів $g-b$ $b-g$. Драматургічна роль «мінорної» терції (в контексті вищезгадуваної «мінорної інтерпретації тексту» першоджерела) на рівні всієї композиції (оскільки востаннє вона з'являється в коді, таким чином замикаючи композицію) втілює «ліро-епічний мінорний» образний стрій композиції. Семантика малої терції виявляється на рівні хорових партій, а також, одночасно, у просторі хорової вертикалі. Звуковий простір увиразнює організований композитором тематизм першоджерела острозького напіву на рівні *контонативності* (термін І. Мацієвського). За І. Мацієвським, виконавець сприймає усе, що звучить на рівні простору, відтак інтонаційні зв'язки між звуковими складовими цілого іменуємо контонативними, сформованими у просторовому вимірі (Мацієвський, 2022, с. 92). «Возбранной Воеводи», у композиторському

⁴ Аудіозапис «Острозького триптиха» О. Козаренка у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» під орудою М. Кулика.

прочитанні О. Козаренка (що втілено у нотному тексті), передбачає залучення у виконавців не лише слуху, а й ока музиканта-виконавця (графіка партитури). Одномоментне формування «мінорної» терції у хорових партіях по вертикалі композитор організовує на знакових словах вербального тексту, пов'язаного з похвалою Пресвятої Богородиці (див. нотний приклад 2):

«Воспівуєм»
g (баси) – b (тенори) «Но яко імуци»
g (баси) – b (альти)

The image shows a musical score for two parts: «Воспівуєм» and «Но яко імуци». The first part is for basses (g) and tenors (b), and the second part is for basses (g) and alto (b). The score is written in G major and 4/4 time. It features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a bass line.

Нотний приклад 2 «Возбранной Воєводи»

О. Козаренко зберігає середні теситурні умови, підкреслюючи у такий спосіб значущість богословського змісту у співаному слові.

Перший розділ А втілено фактурним поступовим розгортанням тематизму в партії басів та тенорів (в терцію). Лінійний принцип голосоведення скерований до хорового унісону, з подальшим рухом до квінти у кадансі та ширше – децими, що на семантичному рівні транслює *довершену простоту* цілісного смислообразу (Варавкіна-Тарасова, 2014, с. 1) у втіленні похвали Пресвятої Богородиці. Для підкреслення *звучності* слова «Воспівуєм» (корінь слова «спів») на *tr* композитор засобами тембрального збагачення, зокрема *divisi* у партії тенорів, втілює славильний образний стрій. Виконавська інтерпретація у застосуванні виразного звучання *dolce* в похвалі Божої Матері на словах «Богородице» з поступовим заповільненням готує подальше проведення тематизму першоджерела у партії альтів (*mf*).

Звернемо увагу на прояв композиторської інтерпретації острозького напіву (на рівні будови композиції) у заключному проведенні

тематизму розділу А («Возбранной Воєводи»), що постає втіленням непорушної сили Пресвятої Богородиці у захисті кожного, хто звертається з щирою молитвою та вірою. Перше хорове *tutti* (що відповідає соборному передстоянню під час завершення Вечірнього богослужіння) звучить проханням «От всіх нас бід свободи, да зовем ми», вираженим поступовим *crescendo* та кульмінаційним *ff*. Додатково підкреслюється ферматою на половинній тривалості у кадансі: композитор залишає триголосне звучання з виразним інтонуванням жіночих голосів у терцію та теноровим акцентованим рухом на *ff* «зовем ми» (*d-g-f*) більш подовженими тривалостями, що в цілому наслідують торжественний духовний спів у просторі храму.

Інтонаційне ядро контрастного другого розділу В – *motus* («Радуйся, невісто не невістная», *a tempo, mf*) являє собою імперативний виклад інтонаційного почергового розгортання тематизму з тону *c* у партії басів, тону *b* – тенорів, тону *f* – альтів (у трьох партіях). Даний принцип фактурної організації здійснений композитором у залученні залігової четверті з шістнадцятою, що в цілому постає втіленням семантики піднесеного духовного стану та досягнуто у розспівному викладі тематизму (партія сопрано).

Гамоподібний висхідний рух у партії басів, увиразнений в подальшому більш дрібними тривалостями, набуває рис усталеного композиторського прийому композитора у збереженні питомих рис православної монодії, тим самим підкреслюючи роль слова (прославлення Пресвятої Богородиці). Розлогі гамоподібні пасажи у партіях сопрано та басів, що «розцвічують» хорове письмо, викладені за принципом *запитання – відповідь*. Відтак, переважання більш дрібних тривалостей у розділі В зумовлює інтонаційно-ритмічний контраст і на рівні всієї композиції.

Імітаційний принцип інтонаційного розгортання розділу В увиразнює дію тембрової драматургії на рівні вишуканого тембрального колориту хорових партій. Відношення композитора до віртуозного інструментального принципу мелодики закладене у хоровій партитурі, і втілено, зокрема, у виконавській манері (атака звука, штрих), що наслідують відповідний партесний стиль хорового письма, де роль політності тембру є першорядною.

Естетика звучання хорової капели «Трембіта» у завершальному «Аллилуя» поєднує гнучкість та рухливість голосоведення зі збереженням наспівності. Голосоведення кожної із партій набуває самостійної функції (гамоподібний одночасний висхідний та, протилежний, низхідний рух; лінійне розгортання чи секвенційний принцип у партії тенорів) у рамках єдиної глоріальності хорового викладу.

Повнозвучність басового співу у тихому звучанні (*terminus* на рівні музичної драматургії композиції) теситурно та інтонаційно вибудовує тематичну арку з першим *розділом А*. Завершується піснеспів розлогим розспівом чоловічої партії (у дециму), що апелює до музичної стилістики Києво-Печерського розспіву, який орієнтований на «лінійне узгодження партій по горизонталі» (Болгарський, 2002, с. 13). У такий спосіб підкреслюється молитовна розспівність, характерна для українського духовного співу (як і українського мелосу загалом). Поява інтонації малої терції (*g – b*) виконує функцію обрамлення. Таким чином втілено духовний стан *єдності* молитви, що є місією монодії, за Д. Болгарським: «“Правильний” стан душі народжується в тиші душі», адже духовна музика бере свій початок із тиші ангельського славословія і переходить у тишу (Болгарський, 2020). Авторська ремарка *poco a poco smorzando* на *pp* спрямовує на відповідну якість виконання, що втілює тайну молитви як сокровенного діалогу (Богоспілкування).

Перейдемо до розгляду другої композиції циклу «Острозький триптих» – «*Блажен муж*».

За К. Тимофєєвою, «інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, при цьому, на її об'єктивній основі виникає множина виконавських концепцій» (Тимофєєва, 2009, с. 13). Дане положення якнайточніше характеризує взаємодію композиторської та виконавської інтерпретацій піснеспіву «*Блажен муж*». Хорова композиція вирізняється тим, що за наявності композиторського тексту (партитура твору) у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» констатуємо відхід від регламентованого нотного тексту, втілений, зокрема, у виразній установці виконавців на імпровізаційність (як втілення молитовної свободи). Впевнені, що передбачена можлива варіабельність композиторського тексту здій-

снена за узгодженням самого композитора при роботі хорової капели над «Острозьким триптихом». Орієнтація на імпровізаційність у виконавській драматургії (термін К. Тимофєєвої) та його панівна роль закладена у самій композиції (як один із принципів будови монодії).

Виявивши неспівпадіння композиторського і виконавського тексту, перед нами постало закономірне запитання: на який текст орієнтуватись в аналітичній розвідці, чи на безпосередньо нотний текст партитури, чи на виконавську версію інтерпретації твору? На основі системного аналізу спробуємо вийти на рівень осягнення концепції «*Блажен муж*» як результату співдії композиторського задуму і його виконавської реалізації. Тож поставимо за мету виявити тип взаємодії композиторського та виконавського текстів.

Враховуючи авторську вказівку О. Козаренка наприкінці композиції *Da capo al Fine (Ad Libitum)* визначаємо її як знак генетичної приналежності до богослужбової храмової практики і – *духовної реальності твору*, за Л. Шаповаловою (Шаповалова, 2014). На етапі «зустрічі» виконавця-інтерпретатора (у даному випадку, хор) і творця (композитор) відбувається синергія творчого процесу *homo interpretatus* та її природний результат – інтерпретація як форма духовно-творчої діяльності, метафізичне спілкування композитора, виконавця, слухача не лише тут і зараз.

Для того, аби засвідчити специфіку й оригінальність виконавської інтерпретації досліджуваної композиції, спочатку перейдемо до аналізу першоджерела острозького напіву «*Блажен муж*».

Образно-семантичний рівень аналізу зумовлений драматургічною функцією антифона. Перший псалом царя Давида і належить до настановчих – «Блажен муж, іже не ідет на совіт нечестивих». У богослужбовій практиці даний псалом покладений в основу антифона першої кафізми «*Блажен муж*» (вечірне богослужіння). Відомо, що для антифона характерний поперемінний спів «на два клироси». В цьому способі виконання відображена давня богослужбова співоча традиція співу, що сягає ще старозавітних часів. Його суть полягає у діалогічному переспіві, який, за святими Отцями, є втіленням хорового співу небесних ангельських чинів.

Першоджерело острозького напіву «*Блажен муж*» О. Цалай-Якименко й Ю. Ясіновський іменують «нормативною композицією, типом для дуже багатьох напівів: словесний текст псалма постає як мелодекламація, яка займає третину напіву; інші дві третини становить вокаліз-розспів, який по суті, й перетворює «слово» в «музику» (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 78).

Торкаючись композиційно-драматургічного рівня аналізу, наголосимо, що «засновки віршової організації мелосу» острозького напіву, як вказують дослідники, закладені саме в словесному тексті, «який компонується в силаботонічні стопи за моделлю / 3+4/+3+4+4/, яка ляже й в основу музичних метрів-стоп острозького напіву» (там само). Відтак, музичну форму першоджерела О. Цалай-Якименко й Ю. Ясіновський визначають за принципом:

Заспів1 « <i>Бла-жен муж, А-ли-лу-я...</i> »	Приспів 1 «... <i>не-чес-ти-вих...</i> »
Заспів2 « <i>А-ли-лу-я</i> »	Приспів2 « <i>А-ли-лу-я...</i> »

Перейдемо до композиторської інтерпретації антифона першої кафізми «*Блажен муж*» для *solo* баса та *tutti* хору О. Козаренком у виконанні хорової капели «Трембіта».

Виконавська драматургія композиції є прикладом відтворення авторської концепції твору. За К. Тимофєєвою, музичний текст існує у композиторському (авторському) та виконавському (інтерпретаційному) вимірах: «якщо музикознавець розглядає музичний твір як *семіотичний об'єкт* (текст), то для виконавця-інтерпретатора він розгортається як *виконавський процес*» (Тимофєєва, 2009, с. 7). Автор пропонує визначення виконавської драматургії як «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» (Тимофєєва, 2009, с. 7).

Як і в першоджерелі піснеспіву, О. Козаренко обрав за основу перший стих першого псалма «*Блажен муж, іже не іде на совіт нечестивих*» (*Da capo al Fine*) із подальшим «програмуванням» виконавської свободи в авторській ремарці *Ad Libitum*. Таким чином, композитор втілює закон людського буття, Альфа та Омега – усе має свій початок, але немає кінця.

Враховуючи роль вербального тексту псалма Давида у побудові піснеспіву та богослужбової традиції виконання антифоном (зокрема, у парі канонарха та хору), О. Козаренко спирається на принцип двочастинної побудови (заспів–приспів):

А	: В :
« <i>Блажен муж, алилуя...</i> »	« <i>Алилуя</i> »

Два розділи (А В) є контрастними як на рівні тексто-сислової структури, так і на тематичному рівні, де «*Алилуя*» другого розділу (В) у восьмиразовому повторенні, увінчує завершення композиції. Розділ В (за другим проведенням) постає вершиною музичної драматургії, таким чином, утверджуючи панівний образно-сисловий стрій славословія, що засвідчує соборність у молитовному прославленні як сислової константи духовного буття людини на землі (згадаємо слова з іншого 150-го псалма: «*Всяке диханіє да славить Господа*»).

Три семантичних пласти як засадничі складові розгортання музичної драматургії виокремлюються на рівні хорової фактури (ширше – хорового письма) центральної композиції «Острозького триптиха», зокрема: «ісон» (хорова педаль), *solo* баса та звучання хору (втілення соборності).

Умовно «ісон», як знак Вічності, означений композитором регламентацією *brevis*. Драматургічне ядро (*initio*) вихідного тематизму втілене в експонуванні двох семантичних пластів: із тиші починає звучати «ісон», на який надбудовується *solo* баса, що цілком відповідає стилістиці візантійської монодії. Третій семантичний пласт з'являється значно пізніше, в процесі розвитку (*motus*).

Лінійне розгортання (поступеневе) мелодичного ядра створює безперервність звучання, яку композитор в подальшому зберігає у хоровій фактурі. На рівні хорової вертикалі в процесі звукотворення унікається стрибкоподібний рух трьох хорових партій: сопрано, альтів та тенорів. Таким чином і у такий спосіб увиразнюється диференціювання на три семантичних пласти у рамках доволі компактної композиції твору у 16 тактів. Маємо на увазі, що устій «с» у партії басів як «фундаментальний

тон» (термін Н. Варавкіної-Тарасової⁵) постає знаком візантійської гимнографії та функціонально зберігається, незважаючи на певну рухомість тонів; *solo* баса та хорове звучання як втілення соборності, в інтенсивності драматургічного розвитку яких досягається торжество славослов'я («Алилуя!»).

Слід зазначити, що поступове включення нових хорових партій (виключно на *mormorando*, що залишається незмінним на рівні всієї композиції) з їх подальшим пластичним мелодичним розгортанням, що припадає на ключові слова у соліста («на *совіт* нечестивим»), збагачує якість хорового звучання і є свідченням (геніальним композиторським прийомом) прямого творення *живого процесу співу*. У такому композиторському рішенні представлена «музично-хорова словесність» як основа хорової композиції, за О. Заверухою (Заверуха, 2012, с. 243). Може вважатись парадоксальним, але хор (сіпв на *mormorando*) не в меншій мірі постає *транслятором* смислу (семантичний пласт соборної молитви) при тому, що вербальний текст фактично представлений лише у партії соліста.

Блажен муж

The image shows a musical score for the piece "Блажен муж" (Blessed Man). It is written in G major and 4/4 time. The score includes a solo bass line and a choral setting. The tempo is marked "Seriозо" and "solo". The lyrics are in Ukrainian: "Блажен муж, аще доу-а, іже не і-де-т на со-ві-т, на со-ві-т нечестивим". The score is arranged for Bass (B.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices.

Нотний приклад 3 «Блажен муж»

Принагідно звернемо увагу на винятковий принцип запису нотного тексту партитури О. Козаренком. Маємо на увазі наявність тактових рисок, які композитор подає лише у партії соліста і лише у розділі А (див. нотний приклад 3). Таким чином маркується *час – часо-*

вимірна регламентованість музичного твору, «провідником» якого постає соліст. Регулярна метроритмічна основа (чотиридольність) спостерігається у мелодичному розвитку розділу А, що природно співвідноситься із принципом «часомірного силабо-тонічного віршування» вербального тексту першоджерела, на що вказують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79).

Прикметно, що *solo* баса упродовжується на тлі звучання «ісона», поява якого задає відлік часу у часопросторі Вічності. Так композитор маркує початок твору, але не визначає межі його завершення⁶. Хорове звучання, при такому записі композиторського тексту (як і весь текст розділу В, включаючи *solo* баса), наділене позачасовим «буттям», що, в свою чергу, зумовлює налаштування на виконавську свободу, втілену у «духовному тембрі»⁷ (за Д. Болгарським). Відтак у досліджуваній інтерпретації спостерігаємо виконавську імпровізацію *solo* баса («канонарх») на словах «не іде-т на со-ві-т нечестивим» (за другим разом, розділ А), з подальшим «поверненням» до зафіксованого нотного тексту партитури (вступ партії альтів), до регламентованого тексту пісенспіву.

Композиторська інтерпретація «Блажен муж» для *solo* баса та мішаного хору постає винятковим духовним пісенспівом в рамках «Острозького триптиха», в якому чоловічий тембр звучання постає панівним. Митець визначає роль партії *solo* як втілення образу *блаженного мужа*, натомість роль хору є втіленням соборності як однієї із питомих якостей православної хорової традиції українського духовного співу. Це відповідає функціональному втіленню антифона першої кафізми «Блажен муж» в рамках вечірнього богослужіння, де *solo* баса асоціативно апелює до ролі канонарха і таким чином формується принцип антифона (як приклад, можемо назвати зразок «Блажен муж» Києво-Печерського розспіву з канонархом). Поєднання сольного звучання з ансамблевим хоровим викладом є проявом респонсорності як характерна якість українського духовного співу (а також архаїчного автентичного співу).

⁶ Авторська ремарка в завершенні нотного тексту композиції – *Da capo al Fine (Ad Libitum)*.

⁷ Із відео виступу професора Д. Болгарського – офіційного рецензента на захисті М. Бурцева на здобуття ступеня доктора мистецтва (Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023) https://www.youtube.com/live/8xX_o2z_uOI?si=xjy4TflvACyG1Xjs

⁵ (Варавкіна-Тарасова, 2014, с. 11).

При викладі та панівній ролі *solo* баса питомою якістю музичної драматургії є витримана, протягом звучання всього твору, динамічна шкала в рамках тихого звучання (*piano*) у трьох семантичних пластах фактури (соло баса, «ісон», хоровий супровід). У поєднанні з повільним темпом (авторська ремарка *Serioso*) у творі втілено особливий урочистий молитовний стрій. Лише у виконавській інтерпретації засвідчуємо наявний м'який динамічний контраст (*forte*), що досягається у репризі (розділ В) «А-ли-лу-я» як маркування соборності.

Ядро розгортання музичної драматургії закладене в початковому інтонаційному звороті. Відтак *initio* – це двоелементне ядро, представлене двома сегментами висхідного та низхідного руху, що є самоцінними і виразними як на рівні вербального тексту, так і на рівні інтонаційної драматургії. Саме з них «проростає» (двоелементність як генеза) тематизм і двочастинна будова всієї композиції («Блажен муж» та «аллуя»).

Перший розділ А побудований на першому сегменті мелодичного ядра, а саме на висхідному русі в межах амбітуса кварта та виразного пунктирного ритму як один із чинників, який формує одухотворений стрій. В подальшому розвитку домінує висхідний рух із вкрапленням пунктирності (мелодична лінія не виходить за межі зазначеного амбітуса). Таким чином, це виразно підтверджує драматургічну функцію першого розділу, який О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський іменують «вокалізом-розспівом» в рамках першоджерела острозького напіву, основаного на мелодекламації (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 78).

Одночасно відбувається розширення інтонаційного діапазону викладених мелодичних ліній у різних партіях (тенори, альти), що супроводжується опорою на музичну стилістику Києво-Печерського розспіву, в основі якого закладений «іконописний принцип мелодизму», що виступає як «мелодія Духа...» (за Д. Болгарським, 2002, с. 9). Такий прийом втілюється у русі паралельними терціями у *solo* баса та партії тенорів (розспів складу «не-честу-вим») та подальшим паралельним рухом у сексту (*solo* баса та партія альтів), що в процесі інтонаційного розгортання є втіленням духовної кріпості.

Композитор на рівні хорової вертикалі залучає витримані співзвуччя у партії басів (початковий «ісон») чи усталений між партією басів та тенорів діапазон квінти, октави та ширше – дуодецими у рамках чоловічих партій, що у такий спосіб динамізує і підсилює виразовість мелодичної лінії *solo*.

Поява трихордової низхідної інтонації у партії тенорів розпочинається з устою «с» (семантичний знак Вічності) є одним із чинників у застосуванні композиторського прийому втілення імпровізаційної природи монодії, закладеної в організованому часопросторі хорового письма.

Будова другого сегмента ядра представлена в протилежному – низхідному напрямку, на якому заснований тематизм другого розділу В (превалювання низхідного руху та вербальний текст «Аллилуя») виключно у партії соліста та партії сопрано, що вперше вступає саме на славословії.

При соборному звучанні хорового *tutti* та *solo* баса «Аллилуя», середні теситурні умови партії сопрано в межах збереженого вузького діапазону (*e-a*) не порушують тембрально-узгоджену виразність, при якій звукова політність підпорядкована загальній хоровій звучності.

«Аллилуйя» другого розділу у хоровому виконанні набуває *глибокого духовного звучання*, за А. Патер (Патер, 2021, с. 186). Окрім того, не можна не вказати на високий професіоналізм у співі постійного *mormorando* у рамках динамічної шкали *piano*. Славословіє хорового фіналу «Аллилуя» на семантичному рівні постає зразком тихої ангельської похвали, що у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» засвідчує своє значення як здобутої вершини розгортання музичної драматургії (*terminus*).

У цілому, авторське прочитання піснеспіву «Блажен муж» острозького напіву О. Козаренком постає взірцем втілення інтонаційної лінеарності, помноженої у багатоголоссі.

«О Тебї радується» – третій номер «Острозького триптиха», який детально досліджений у статті І. Романюк і О. Яструб (2023). Зокрема, у вказаній науковій розвідці розглянуто першоджерело острозького напіву як зразок богородичної гимнографії з виокремленням, у тому числі, міжмистецьких зв'язків (маємо на увазі іконографічне втілення тек-

сту молитви задостойника – Ікона Пресвятої Богородиці «*О Тебї радується*»). Окрім того здійснено аналіз хорової композиції в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії з урахуванням виконавських принципів (хорова капела «Трембіта»).

Висновки і перспективи подальших досліджень. «Острозький триптих» О. Козаренка засвідчує орієнтацією на молитовний жанр і опорі на монодію (генезу українського духовного співу). Організація цілого заснована на тематичній єдності: богородична гимнографія обрамляє цикл (I – «*Возбранной Восводі*» та III – «*О Тебї радується*»), а драматургічним контрастом є центральний номер II – «*Блажен муж*» як вихід у позачовий молитовний вимір.

Розглянуто першоджерела острозького напіву з виокремленням образно-семантичного, музично-стилістичного та композиційно-драматургічного рівнів аналізу. Засвідчено провідну роль тембрової драматургії як наскрізного композиторського принципу в опрацюванні православної монодії, що постає одним із основних чинників у побудові як першої композиції «*Возбранной Восводі*», так і циклу в цілому. Шляхом хорового фактурного розгортання (почергове додавання окремих партій голосів) композитор органічно вибудовує музичну драматургію на рівні цілого.

Піснеспів «*Блажен муж*» вирізняється тим, що в наявній виконавській інтерпретації Львівською хоровою капелюю «Трембіта» (під орудою М. Кулика) констатуємо відхід від регламентованого нотного тексту, втілений, зокрема, у виразній установці виконавців на імпровізаційність.

Solo баса наслідує традиції співу канонарха, що властивий для монастирської співочої практики. Хорова фактура (ширше – хорове письмо) є втіленням провідної ролі слова, втіленого у співі. Композиція відкривається звучанням витриманого тона *c* («ісон») – семантичний знак Вічності (*mormorando*), що відіграє функцію хорової педалі для подальшого викладу *solo* баса.

На рівні музичної драматургії третього номера «Острозького триптиха» – «*О Тебї радується*» – логічним завершенням твору (і, відповідно, циклу) постає кода, в якій досягається нова якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символа духовної незламності та віри.

На підставі дослідження циклу «Острозький триптих» можемо говорити про впровадження нового жанрового імені митцем. Структура циклу засвідчує орієнтацією на цілісність, в тому числі, вибором в якості першоджерел зразків виключно острозького напіву. Етимон авторського жанрового імені «*триптих*» апелює до визначення тричастинного циклу як *звучної* ікони. «Острозький триптих» постає відповідним еталону православної монодії як зразок оновлення історичної пам'яті етнолокального напіву богослужбової традиції, апелюючи до генези духовного співу.

Дослідження духовних хорових творів українських композиторів ХХІ століття в аспекті втілення спадкоємності традиції українського духовного співу, із урахуванням виконавської специфіки наявних інтерпретацій, визначає перспективи подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Болгарський Д. «Нині» Дмитро Болгарський про «Щедрик» і прадавні мотиви, 2020. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QydOmTvM3cI&t=220s&pp=ygUj0JHQtC70LPQsNGA0YHRjNC60LjQuSDRidC10LTRgNC40Lo%3D> (дата звернення: 03.04. 2024).
2. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2002. 24 с.
3. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
4. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16 (2). С. 36–40.
5. Коменда О. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.
6. Мацієвський І. Гри і співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 172 с.
7. Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця : науково-публіцистичне видання / упор. Г. Карась, Р. Дзундза. Івано-Франківськ, 2023. 352 с.

8. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». ЛНУ імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
9. Романюк І., Дімітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 2021. Вип. 1. С. 90–98.
10. Романюк І., Яструб О. «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 4. С. 63–74.
11. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів : Тетюк Т. В., 2014. 334 с.
12. Словник іншомовних слів / ред. О. Мельничук. Київ : УРЕ Енциклопедія, 1974. 766 с. URL: <https://archive.org/details/inshomovnyx1974/page/n93/mode/2up> 3D (дата звернення: 22.01.2024).
13. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
14. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина. Науковий збірник*. Львів, 1995. Т. I. С. 74–89.
15. Шаповалова Л. Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
16. 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. Bolharskyi, D. (2020). «Nyni» Dmytro Bolharskyi pro «Shchedryk» i pradavni motyvy [“Nowadays” by Dmytro Bolgarsky about “Schedryk” and ancient motives]. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QydOmTvM3cI&t=220s&pp=ygUj0JHQtC70LPQsNGA0YHRjNC60LjQuSDRidC10LTRgNC40Lo%3D> (accessed: 03.04. 2024).
2. Bolharskyi, D. (2002). Kyievo-Pecherskyi rozspiv yak tserkovno-spivochyi fenomen ukraïnskoi kultury [Kyiv-Pechersk chant as a church-singing phenomenon of Ukrainian culture]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv [In Ukrainian].
3. Varavkina-Tarasova, N. P. (2014). Dukhovnyi zmist muzychnoho tvoruv [Spiritual content of a musical work]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].
4. Zaverukha, O. (2020). Istoryko-typolohichni pryntsyipy khorovoho pysma v ukraïnskii muzytsi [Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music]. *Scientific journal Artistic Culture Topical Issues*, 16 (2) [In Ukrainian].
5. Komenda, O. (2017). Oleksandr Kozarenko: pianist, kompozytor, muzykoznavets [Oleksandr Kozarenko: pianist, composer, musicologist]. Lutsk : Vezha-Druk [In Ukrainian].
6. Maciejewski, I. (2002). Ihry i spivholossia. Kontonatsiia [Games and Unison. Contonation : Musicological Explorations]. Ternopil : Aston [In Ukrainian].
7. Oleksandr Kozarenko: Nechochtana partytura zhyttia... Spohady pro myttisia [Oleksandr Kozarenko: The unread score of life... Memories of the artist] / ed. H. Karas, R. Dzundza (2023). Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
8. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukraïnskoi sakralnoi muzyky [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
9. Romaniuk, I., Dimitriiieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukraïnskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98 [In Ukrainian].
10. Romaniuk, I., Yastrub, O. (2023). «Ostrozkyi Tryptykh» O. Kozarenka: dosvid kompozytorskoï 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 [In Ukrainian].
11. Syrotynska, N. (2014). Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii [Pearl of great value: musical and poetic world of the Theotokos hymnography]. Lviv : Publisher T. Tetiuk [in Ukrainian].
12. Dictionary of foreign words / ed. O. Melnychuk (1974). Kyiv [in Ukrainian]. URL: <https://archive.org/details/inshomovnyx1974/page/n93/mode/2up> 3D (accessed: 22.01.2024).
13. Tymofeieva, K. (2009). Porivnialnyi analiz yak metod interpretologii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva) [Comparative analysis as a method of interpretology (on the example of piano performance)] *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].

14. Tsalai-Yakymenko, O., Yasynovskyi, Yu. (1995). Muzychne mystetstvo davnoho Ostroha [Musical art of ancient Ostroh]. *Ostroh Antiquity. Scientific collection*. Lviv. Vol. I, 74–89 [in Ukrainian].
15. Shapovalova, L. (2014). Dukhovna realnist muzychnoho tvoriv i metody yii piznannia [Spiritual reality of a musical work and methods of its cognition]. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40 : Cognitive musicology, 11–32 [in Ukrainian].
16. Yasynovskyi Yu. (2014). Ukrainska monodiia rannomodernovoi doby v muzychno-analitychnomu dyskursi [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].