

УДК 783(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

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

Софія ДІМІТРІЄВА

студентка спеціалізації «Музикознавство», Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-7843-0962

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Дімітрієва, С. (2023). Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

ГАЛИЦЬКИЙ НАПІВ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МОНОДИЧНОГО СПІВУ

Актуальність проблеми зумовлена затребуваністю вивчення традицій церковного співу в контексті тенденцій розвитку вітчизняної духовної співочої богослужбової культури, зокрема – церковної співочої традиції Галичини і Волині, репрезентованої художнім феноменом галицького (або галицько-волинського) напіву як пам'ятки давнього українського православного монодичного співу. Галицький напів – це історично сформована на галицько-волинських землях система місцевих варіантів богослужбових піснеспівів Православної Церкви, що охоплює різноманітні гімнографічні групи. Нами не віднайдено спеціальних досліджень, присвячених дослідженню даного феномена. Окреслена наукова проблема відповідає нагальним завданням сучасного музикознавства (музичної регіоніки) і визначає перспективи більш прицільного дослідження галицького напіву. Мета даної наукової статті – характеризувати галицький (галицько-волинський) напів як феномен українського церковного монодичного співу. Методологія наукової розвідки базується на залученні історичного, феноменологічного, жанрового, стильового, структурно-функціонального підходах. Наукова новизна отриманих результатів полягає в розробці авторської методики аналізу зразків галицького напіву з урахуванням їхньої специфіки з подальшою апробацією на конкретному прикладі. У Висновках підсумовані результати здійсненого цілісного аналізу піснеспіву «Достойно єсть» галицького напіву, зафіксованого у збірнику «Напівникъ церковный» о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894), за запропонованою моделлю аналізу (образно-семантичний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний рівні). Увіражено тенеzu вербального тексту та функціонування в богослужбовій практиці «Достойно єсть», музично-стилістичні (мелодичні, ладогармонічні, метроритмічні) принципи та засади формотворення з урахуванням драматургічних процесів піснеспіву «Достойно єсть» галицького напіву.

Ключові слова: богослужбова традиція, українська духовна співоча культура, церковна музика, спів, православна монодія, галицький (галицько-волинський) напів, «Достойно єсть».

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

Sofia DIMITRIIEVA

Student of the «Musicology» specialization, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0002-7843-0962

To cite this article: Romaniuk, I., Dimitriieva, 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, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

GALICIAN NAPIV (CHANT) AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN CHURCH MONODIC SINGING

The relevance of the problem is stipulated by the demand for the study of church singing traditions in the context of the development trends of the domestic spiritual singing worship culture, in particular – the church singing tradition of Galicia and Volyn, represented by the artistic phenomenon of the Galician (or Galician-Volyn) napiv (chant) as a token of ancient Ukrainian Orthodox monodic singing. The Galician napiv (chant) is a system of local versions of liturgical hymns of the Orthodox Church that was historically formed in the Galicia-Volhynia lands and includes various hymn-graphic groups. We have not found any special studies devoted to the research of this phenomenon. The outlined scientific problem corresponds to the urgent tasks of modern musicology (musical regionalism) and determines the prospects of a more focused study of the Galician napiv (chant). The purpose of the present scientific article is to characterize Galician (Galician-Volyn) napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing. The research methodology is based on the combination of historical, phenomenological, genre, stylistic, structural and functional scientific approaches. The scientific novelty of the obtained results is related to the development of the author's methodology for the analysis of samples of the Galician napiv (chant), taking into account their specificity, with further testing on a specific example. The Conclusions summarize the results of a holistic analysis of the Galician song-chant «Dostoyno est» of the Galician napiv (chant) noted by Isydor Dolnytskyi in «Napivnyk tserkovny» (Lviv, 1894), according to the proposed model of analysis (figurative-semantic, musical-stylistic, compositional-dramaturgical levels). The genesis of the verbal text and its functioning in the liturgical practice of the prayer «Dostoyno est», the musical and stylistic (melodic, harmonic, metre-rhythmic) principles and basis of form creation, taking into account the dramaturgical processes of «Dostoyno est» of the Galician napiv (chant), have been highlighted.

Key words: *liturgical tradition, Ukrainian spiritual singing culture, church music, singing, Orthodox monody, Galician (Galician-Volyn) napiv (chant), «Dostoyno est».*

*Канонічна традиція українського
богослужбового співу,
яка склала історичну основу
музичного професіоналізму, –
це скарбниця національного
мелосу високого рівня
змістової й художньої досконалості.
В. Зінченко (Зінченко, 2014, с. 1)*

Актуальність проблеми. У музичній науці ХХІ століття актуалізуються наукові розвідки, присвячені феноменам музичної культури України, що визначаються багатовіковим історичним розвитком. Виняткового значення в даному контексті набувають дослідження музичних артефактів національної духовної традиції з глибинними спадкоємними ознаками, які в ХХ столітті опинились під забороною (як у сфері живого побутування, так і в дослідницькому вимірі) внаслідок відомих ідеологічних перепон. Одним із них таких феноменів вітчизняної духовної співочої богослужбової культури постає *галицький (або галицько-волинський) напів*¹ як пам'ятка українського церковного православного монодичного співу. На сьогодні українська православна цер-

ковна монодія, що має понад тисячолітню традицію і за генезою пов'язана з розвитком християнства у Київській Русі (Ткаченко, 2016, с. 7), постала предметом ґрунтовних наукових праць дослідників. Однак, нами не віднайдено спеціальних досліджень, присвячених дослідженню галицького (галицько-волинського) напіву, який був широко розповсюдженим і знамим не лише на теренах Галичини та Волині. Окреслена наукова проблема відповідає нагальним завданням сучасного музикознавства, зокрема, музичної регіоніки. Відтак, актуальність проблеми зумовлена затребуваністю вивчення розмаїтих традицій церковного співу (у даному випадку, співоча традиція Галичини і Волині) в контексті історичної перспективи становлення та тенденцій розвитку українського богослужбового співочого мистецтва.

Мета даної наукової статті – охарактеризувати галицький (галицько-волинський) напів як феномен українського церковного монодичного співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж наукових досліджень виокремимо корпус фундаментальних праць Ю. Ясіновського, присвячених церковній монодії, як найбільш відповідних до обраної нами наукової проблематики. У ґрунтовній монографії «Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» (Ясіновський, 2011) здійснено першу спробу у вітчизняній

¹ На сьогодні в вітчизняній медієвістиці співіснує функціонування термінів «напів» і «наспів» для означення одного художнього явища. Ми орієнтуємось на генезу етимона даного поняття та його залучення в аналізованих першоджерелах (див. назви нотних збірників: «Напівникъ церковный» укладачів Іоана Кипріяна (Львів, 1893), о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894), Ігнатія Полотнюка (Перемишль, 1902) та «Напівник церковный», укладач – Олександр Остгайм-Дзерович (Рим, 1959).

історіографії системно простежити формування наукових поглядів на візантійську гимнографію і церковну монодію. Джерельною базою праці постали понад тисячу рукописів. На прикладі нотолінійного Ірмолою ранньомодерного часу як нового етапу розвитку візантійської спадщини виразнено основний півчий репертуар слов'яноноруських музичних текстів, нотованих київською п'ятилінійною нотою (Ясіновський, 2011, с. 5). Наукова розвідка «Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі» є цінним джерелом аналітичних студій осягнення музично-стильових засад і сутності української церковної монодії за нотолінійними ірмологіонами XVI–XVII століть (Ясіновський, 2014, с. 4). У центрі дослідження – структурно-композиційні особливості української церковної монодії у поєднанні з ладоінтонаційними, метроритмічними та формотворчими принципами, з подальшою проекцією в аналітичному етюді (шостий розділ розвідки) на конкретний музичний матеріал із Львівського ірмологіона (стихири «*Прийдіте людие*» і «*Тебе одіючагося світом*»). Автор зазначає, що дослідження місцевих та новозапозичених напівів із Львівських ірмологіонів мають перспективи для подальшого вивчення лише після осягнення засад української церковної монодії (Ясіновський, 2014, с. 7).

Наступним найбільш відповідним до обраної нами наукової проблематики постає дисертаційне дослідження О. Шевчук «Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусі XVII–XVIII століть (джерела, жанри, риси стилістики)» (Шевчук, 1999). Дослідниця пропонує авторський підхід до розгляду піснеспівів, що належать до київського наспіву («київського нап'ялу»). У вітчизняному музикознавстві та медієвістиці, зокрема, вперше розроблено цілісну концепцію розвитку київського наспіву у контексті церковно-монодичного співу XVII–XVIII століть. Суттєво оновленими постали методика жанрового аналізу піснеспівів. Також авторкою розроблено типологію видів багатонаспівності, де галицький напів фігурує як одне з паралельно-існуючих явищ, поряд із київським наспівом, зафіксованих у Львівських Ірмологіонах (Шевчук, 1999, с. 3).

О. Цалай-Якименко в нотній антології «Духовні співи давньої України» (Цалай-Якименко, 2000) представляє та систематизує най-

давніший пласт – монодію (ірмосний спів). Згадуючи західноукраїнські ірмологіони як джерела монодії, а також Галичину, відомостей про галицький напів в антології не віднайдено. Структура антології, що містить унікальні зразки – чотиричастинна: три розділи відповідають циклу Недільного Богослужіння (Велика Вечірня, Утреня та Літургія), у четвертому окремо розміщені піснеспіви Господських і Богородичних свят. Перед кожним зразком вказується його етнолокальна приналежність та першоджерела фіксації.

У кандидатській дисертації Б. Жулковського «Жанр кондака в українському церковно-монодичному співі XV–XIX століть» доволі часто згадується галицький напів, проте – у контексті етнолокальної приналежності досліджуваних варіантів кондаків (Жулковський, 2015).

У докторській дисертації Н. Сиротинської «Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть» розглядаються шляхи розвитку і формування богородичної гимнографії та засади її вкорінення у духовно-культурний простір України, а саме у складі нотолінійних ірмологіонів та літургійних книг (Сиротинська, 2017).

Таким чином, констатуємо, що на сьогодні нами не віднайдено праць, спеціальний предмет дослідження яких би становив галицький напів. Цей факт зумовлює і визначає перспективи більш прицільного дослідження даного феномена українського церковного монодичного співу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для початку надамо визначення ключового концепту дослідження.

Напів (від церковносл. «нап'ял») – це корпус традиційних мелодій богослужбового Обіходу під однією назвою, об'єднаних за походженням і музичним стилем (Шевчук, УМЕ, 2016, с. 45). Етимон *напіву* сягає корінням кінця XVI століття і пов'язаний з церковнослов'янським поняттям «нап'ял» як єдиного терміна для характеристики такого роду мелодій (там само). Українською є звичним аналог поняття «нап'ял» як *напів*² (російський відповідник даного поняття в науці – «роспев»). Галицький (або галицько-волинський) напів – це історично сформована на галицько-волинських землях система місцевих варіантів богослужбових піснеспівів Пра-

² Літера «ф» в українській мові, як правило, передає звук «і» (в'бра – віра, м'бра – міра).

вославної Церкви, що охоплює різноманітні гімнографічні групи.

Спробуємо на конкретному прикладі здійснити аналіз одного з піснеспівів галицького напіву з метою визначення його прикметних ознак. Нами обрано молитву до Пресвятої Богородиці «*Достойно єсть*», що міститься у збірниках «Напѣвникъ церковный» о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894) та «Напівник церковний» О. Остгайм-Дзеровича (Рим, 1959). Принагідно зазначимо роль видатного греко-католицького церковно-громадського діяча, диякона Ігнатія Полотнюка (1856–1903) – укладача «Напівника церковного» («*Напѣвникъ церковный: По образу пінія Галицко-Руских Церквей*», Перемишль, 1902), – який у вступному слові, на відміну від інших подібних збірників, вказує першоджерела галицького напіву (Полотнюк, 1902). У нотному збірнику містяться зразки галицького напіву та корпус *болгарських* піснеспівів, поданих окремо. Митець упродовж 25 років наприкінці ХІХ століття збирав і фіксував зразки галицького напіву, які були оформлені у збірник, що слугував і посібником із музичної грамоти. Таким чином, виокремлення даного збірника є показовим у відношенні фіксації зразків галицького напіву. Для дослідників ХХІ століття опора на таку джерельну базу є документом стану функціонування українського церковного співу (зокрема, *православної* монодії на теренах Галичини та Волині), зафіксованого на початку ХХ століття.

Піснеспів «*Достойно єсть*» галицького напіву є доволі знаковим: він неодноразово поставав предметом композиторської інтерпретації видатних українських митців. Так, нами виявлено залучення «*Достойно єсть*» галицького напіву в композиторській богослужбовій спадщині М. Леонтовича, О. Кошиця. У творчості С. Людкевича та К. Стеценка також віднаходимо опрацьовані зразки галицького напіву (і це при тому, що уже на початку минулого століття зазначалось, що галицький напів, незважаючи на свою красу, розмаїття та багатство, значно втратився з часом).

Логіка концепції даної наукової розвідки зумовила першорядним завданням здійснити спробу розробки авторської методики аналізу зразків церковного монодичного співу (зокрема, галицького напіву) з урахуванням їхньої специфіки, спираючись на праці дослідників церковної монодії. Орієнтиром для нас

слугували, в першу чергу, аналітичному розвідки Ю. Ясіновського, в яких автор розглядає зразки церковної монодії у контексті цілісного аналізу (Ясіновський, 2014, с. 71).

У сформованій нами моделі першим щаблем аналізу (образно-семантичний) науковця постає врахування образної сфери досліджуваного зразка, його «емоційного змісту і психологізацію образів» (Ясіновський, 2014, с. 72), що втілюються у параметрах художнього мислення на різних рівнях (виразовому, формотворчому та драматургічному). Доцільним у даному контексті є висвітлення літургійної богословської сутності зразка, в тому числі, крізь міжмистецькі зв'язки (в іконописі, малярстві, літературі, інших зразках української національної культури), на що вказує дослідник (там само). Прицільної уваги вимагає вербальний текст піснеспіву: його генеза, образний стрій, семантика, котрі безпосередньо пов'язані з призначенням та функціонуванням конкретного вербального тексту.

Наступним щаблем аналізу (музично-стилістичний) постає текстомузична форма, що регульована вербальним текстом. Невід'ємно пов'язаною із ним є мелодика аналізованого зразка, його інтонаційне багатство, мелодичний рельєф, виокремлення опорних тонів, інтонацій та поспівок; поділ на силабічний, невмений та мелізматичний хоральні стилі (Шевчук, 1999, с. 11). Важливо відзначити, що мелодика разом із вербальним текстом становлять синкретичну пару (вербальний та музичний тексти взаємообумовлені та є рівноправними носіями семантики молитовного тексту). У контексті цілісного аналізу розглядаються також ладогармонічні, метроритмічні принципи.

Заключним логічним щаблем аналізу (композиційно-драматургічний) є розгляд будови цілого, яка втілюється у певній музичній формі (композиція твору) і драматургії (*i.m.t*), під егідою функціонального методу аналізу.

З метою апробації вище вказаної методики спроеціюємо модель цілісного аналізу зразків церковного монодичного співу на конкретний приклад.

Образно-семантичний рівень. Зазначений піснеспів належить до молитовно-гімнографічного типу (Богородична гімнографія). Генеза вербального тексту піснеспіву «*Достойно єсть*» вирізняється історією виникнення. Стисло викладемо основні факти, спираючись

на віднайдені дані щодо походження даної молитви до Пресвятої Богородиці.

Як вказують Святі Отці, «Достойно єсть» належить до молитов, котрі були передані людям від ангелів (як і «Слава в Вишніх Богу», «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», Трисвяте). У X столітті в Греції, на святій Горі Афон, подвизались старець-ієромонах із послушником. У суботу ввечері, 11 червня 982 року, старець вирушив у Лавру на Всенічне бдіння, а його послушник залишився у келії. Пізно вночі у двері постукав незнайомиць-монах. Послушник вклонився незнайомцю і не здивувався, адже навколо було багато келій-печер. Разом вони почали співати молитви та псалми. Однак під час співу «Честнійшую Херувим...» – піснеспіву Богородиці преподобного Косми Маюмського (VIII ст.), послушник відзначив, що у їхній місцевості співають інакше, оскільки незнайомиць додав до молитви такі слова: «Достойно єсть яко воістинну блажити Тя, Богородицю, Присноблаженную і Пренепорочную і Матерь Бога нашего». Коли він почав співати цю величальну молитву Богородиці, ікона Божої Матері Елеуса (гр. Ελεούσα – Милостива), що стояла у келії, осяялась світлом. Послушник попрохав незнайомця занотувати текст і, на прохання гостя, за відсутності паперу і чорнил, поставив перед ним кам'яну плиту. Гість почав виводити по ній слова, що чітко і виразно викарбовувались на камені, мов на папері. Незнайомиць сказав, аби відтепер завжди цю молитву співали так і православні християни. На запитання про ім'я назвався «смиреним Гавриїлом» та зробився невидимим, а ікона Пресвятої Богородиці ще певний час продовжувала випромінювати сяйво.

Старець, повернувшись і дізнавшись про те, що відбулось, пояснив, що келію відвідав архангел Гавриїл, а молитва ця – ще одна з переданих людям ангелами. Згодом настоятель Карейської Лаври благословив зібрати Собор старців, на якому було вперше соборно виконано молитву до Богородиці «Достойно єсть». Камінь із текстом було відправлено у Константинополь до

Патріарха. Николай II Хрисоверг (Πατριάρχης Νικόλαος ὁ Χρυσοβέργης) – правлячий Патріарх у період 979–991 рр. – благословив включити молитву, даровану архангелом, у богослужбову практику. З того часу «Достойно єсть», яку іменують «архангельською» молитвою, стала одним з найулюбленіших православних піснеспівів, що прославляє Пресвяту Богородицю. Назвою молитви поійменовано і чудотворну ікону Елеуса – «Достойно єсть», яка до тепер зберігається на Святій Горі Афон і день святкування якої пов'язується з фактом дару піснеспіву православним християнам як чуда – 11 (24) червня.

*Ікона Пресвятої Богородиці
«Достойно єсть»
(Успенський храм у Карей, Афон)*



Задля осягнення змісту молитви вважаємо за доцільне навести вербальний текст (церковнослов'янською мовою, якою вона усталено звучить у православній богослужбовій традиції, із паралельним україномовним перекладом):

Церковнослов'янська (в українському правописі)

Достойно єсть яко воістинну блажити Тя, Богородицю, Присноблаженную і Пренепорочную і Матерь Бога нашего.

Честнійшую Херувим і славнійшую без сравнення Серафим, без істлінія Бога Слова рождшую, суцую Богородицю Тя величаєм.

Україномовний переклад

Достойно є, і це є істина, славити Тебе, Богородицю, завжди Славну і Пренепорочну і Матір Бога нашого.

Чеснішу від Херувимів і незрівнянно славнішу від Серафимів, що без істління Бога Слова породила, суцу Богородицю, Тебе величаємо.

У богослужбовій практиці «Достойно єсть» звучить: 1) на Божественній Літургії Іоанна Златоуста після Євхаристичного канону; 2) на Утрені після канону у будні дні (як і в попередньому випадку – окрім Дванадесятих свят); 3) при урочистій зустрічі архієрея перед Боже-

ственною Літургією. Крім того, цією молитвою усталено завершується келійне молитовне правило.

Піснеспів «Достойно єсть» у збірниках о. Ісидора Дольницького (1894) й О. Остгайм-Дзеровича (1959) подано у відмінних нотаціях:

«Напѣвникъ церковный» (1894)

Достойно.

І. До сто́йно єсть ѿ кв ко ѿ стн нѣ
 бла жи ти та Бо го ро ди цѣ. При сно
 бла же́н нѣ ю ѿ пре не по ро чнѣ ю ѿ Ма-
 тери Бо га. Бо га на ше гв, Ма тери

«Напівник церковний» (1959):

Достойно.

До - - - сто́йно єсть я-ко во-іс-тин-ну
 бла-жи - - ти ти Бо-го-ро-ди-цу, при-с-но-
 бдажен-ну-ю і пре-не-по-ро-ч-ну-ю і Ма-тер
 Бо-га на-ше-го. Че-ст-ні-й-шу-ю, че-ст-ні-й-шу-ю
 хе - - ру-вім і сла-ві-й-шу-ю без орав-не-
 нія се - - ра-фім, бе-з іот-лі-ні-я Бо-га
 сло-ва рожд-ну-ю, рожд-ну-ю, су-шу-ю Бо-го-
 ро-ди-цу ти -- ве-ли-ча - ем.

Музично-стилістичний рівень аналізу універсальне комплекс принципів.

Структура, або текстомузична форма, піснеспіву представляє собою п'ять розділів-мелостроф, яку можна зобразити у схемі:

A + A1 + B + B' + A2 (A+B)
 Достойно єсть... Приснобжаемую... Честнѣйшую... и сплѣнѣйшую... без істїи...

Таким чином, композиція обраного зразка наближається до наскрізної форми з ознаками тричастинної репрізної побудови (реприза як синтетичне поєднання A та B).

Мелодика. Засадниче, основоположне виразове навантаження мелодичної лінії припадає на звуковисотність та ритміку. Рух мелодії напіву поступеневий, переважно по сусідніх щаблях без стрибків на широкі інтервали (не більше за терцію), котрі, в свою чергу, заповнюються плавним рухом у протилежному напрямку. Така мелодична лінія зумовлює певний тип інтонування – оспівування, розспівування. Таким чином, на основі принципу повторюваності як основи будови цілого відбувається закріплення інтонацій хвилеподіб-

ної мелодії, побудованої на основі чергування підйомів і спадів.

У даному зразку напіва псалмодичність поєднується з розспівом на один склад кількох (двох-трьох) звуків. Виключенням є лише початкова поспівка з чотирьох звуків на перший склад слова «Достойно». Відтак розглянутий піснеспів ми можемо класифікувати як піснеспів силабо-невматичного стилю, в якому псалмодичний рух не є панівним.

Вишукане мереживо звукових прикрас означено плавністю та неабиякою злитністю структурного розгортання. На фоні цього висхідні стрибки, хоч і не широкі, значно динамізують та підкреслюють піднесено-урочистий характер піснеспіву. Часто підйоми припадають на ключові слова молитви, що підкреслюються за змістом тексту і відзначаються більшою експресією та динамічним рухом і припадають на ключові смислові концепти текстового першоджерела («блажити», «Матерь Бога», «Честнѣйшую», «Херувім», «славнѣйшую», «Серафім», «рождиую», «Тя величаєм»).

Найбільш торжественна складова молитовного тексту: «*Честнійшую Херувім і славнійшую без сравненія Серафім*» у мелодії набуває такої ж піднесеності та урочистості завдяки руху мелодії лише по верхнім звукам гексахорду та висхідному напрямку стрибків. Принагідно зазначимо, що у такого роду піснеспівах даний факт зумовлено синкрезною вербального тексту та мелодики, які постають рівноправними носіями семантики молитовного тексту та є взаємообумовленими.

Послуговуючись і спираючись на поспівкову теорію осьмогласся, у даному прикладі можна виокремити декілька повторюваних елементів: 1) характерний чотиризвуковий початковий мелозворот; 2) мелодичний рух $f-g-f-e-(d)$ другої октави тощо.

За твердженням Б. Жулковського, «... відповідність поспівковій системі <...> є підставою для визначення цього гімну <...> як належного до української традиції» (Жулковський, 2015, с. 127).

Ладогармонічні засади. Тональність у класичному її розумінні відсутня, незважаючи на виставлені при ключі бемолі (h та e) у нотації О. Остгайм-Дзеровича. Факт письмової нотації у такому вигляді можна пояснити, на нашу думку, спробою адаптації більш давнього напіву у рамках сучасної, на час їх фіксації, київської нотації.

Амбітусом піснеспіву є секстова ланка $b-g$ (гексахорд з будовою *1тон-1тон-0,5тон-1тон-1тон*). Основними устоями є тони b та d , довкола яких зосереджено весь рух. Тон c постає як центр динамічного руху від якого «відштовхується» вся подальша мелодика. Тон d , у свою чергу, сприяє замиканню і зупинці (в тому числі, виокремлюючись відповідною тривалістю). Піснеспів не спирається на один певний тон, а тому не є моноопорним.

Метроритмічні принципи організації. Нотна фіксація досліджуваного зразка не має тактових обмежень. Також відсутнім є розмір. Тактові риси у нотації О. Остгайм-Дзеровича лише вказують на завершення мелострофи й увиразнюють, скоріше, смислове завершення, ніж метроритмічне. Їх поява зумовлена, скоріш за все, внаслідок вищезгаданої причини (фіксація київською нотацією). Тому тактові риси не постають безпосереднім орієнтиром для метроритмічного поділу, адже,

загальновідомо, що тактові риси (як і ліги чи паузи) не є виключно універсальними знаками членування.

Зауважимо, що далеко не в усіх розділах мелострофах витримується єдиний метричний пульс. У розділах форми A , $A1$ та $A2$ прослідковується чотиридольність, натомість у розділах B та B' ми цього не визначаємо. Такий метроритмічний розподіл підтверджує вже висловлену гіпотезу щодо наявної тричастинності побудови. Можемо констатувати сталу метричну пульсацію у крайніх розділах, й перемінну у середньому – розвитковому розділі.

Високого рівня досягає ритмічна організація, що позначена значною незалежністю щодо вербального тексту. У піснеспіві констатуємо неспівпадіння словесного та музичного ритму, зміну акцентуації. Наприкінці кожної мелострофи (й, особливо, на словах: «...нашого» та «...величаєм») спостерігаються структури типу підсумовування (♩♩♩).

Композиційно-драматургічний рівень. За умов вищезазначеної наявної сталої метричної пульсації у крайніх розділах й перемінної у середньому, суттєво збільшуються динамічні можливості розгортання форми. Тому важливим є той факт, що така зміна відбувається цілеспрямовано, у певних розділах форми (в нашому випадку – у центральному), що слугують віхою розвитку музичної драматургії. Регулярність та рівномірність ритмічного руху в цілому зумовлює цілісність метрико-ритмічної організації досліджуваного зразка (та мелостроф B , B' зокрема).

Відтак, вкажемо на драматургічні принципи побудови і наявну внутрішню логіку розвитку в аналізованому зразку галицького напіву «*Достойно єсть*». Функцію i (*initio*) виконують розділи A та A_1 . Розвиваюча функція m (*motus*) увиразнена в серединній побудові (розділи B , B'). Логічним завершенням – функція t (*terminus*) – постає $A2$, зумовлюючи стрункість і увиразнюючи архітектоніку будови цілого.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дана наукова розвідка має на меті актуалізацію вивчення пам'ятки українського церковного монодичного співу – галицького (галицько-волинського) напіву як феномена богослужбової традиції України. Галицький напів у контексті функціонування богослужбової співочої традиції характеризується наступ-

ними ознаками: приналежним до давньої традиції національного церковного монодичного співу; спадкоємністю – як один із яскравих художніх феноменів української гимнографії; є втіленням Обіходу – системи богослужбових піснеспівів Всенічного Бдіння та Літургії; характеризується регіональною етнолокальною приналежністю як явища православного богослужбового співочого мистецтва Галичини і Волині.

На підставі обраного прикладу піснеспіву «Достойно єсть», зафіксованого в «Напівнику церковному» (Перемишль, 1902), виявлено прикметні ознаки галицького напіву як зразка церковної монодії, що втілюються у самобутніх музично-стилістичних принципах та засадах формотворення з урахуванням драматургічних процесів.

Перспективи подальших досліджень зумовлені наявним фактом звернення корифеїв української композиторської школи ХХ і ХХІ століть до галицького напіву. Тож подальша логіка дослідження доступається до вивчення композиторських інтерпретацій галицького напіву у творчості митців минулого (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич) і сьогодення (митрополит Іонафан (Єлецьких), Євгенія Марчук – 2021 рік). Відтак, доходимо висновку, що галицький напів набув розповсюдження не лише в рамках живої традиції побутування церковного співу, а й далеко за межами етнолокальної приналежності Галичини та Волині, приваблюючи своєю самобутністю видатних українських митців як художній феномен національної української духовної традиції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жулковський Б. Жанр кондака в українському церковно-монодійному співі XV–XIX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 213 с.
2. Зінченко В. Фіти Октоїха в українському церковно-монодійному співі кінця XVI – першої половини XVIII століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 17 с.
3. Полотнюк І., диакон. Напѣвникъ церковный : По образу пѣнія Галицко-Русскихъ Церквей / Состави и знаменьми нотными заосмотри Ігнатій Полотнюк. Перемишль : Тип. Джульїнського, 1902. 168 с.
4. Сиротинська Н. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть : дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2017. 450 с.
5. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 185 с.
6. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України : Антологія. Київ : Музична Україна, 2000. 220 с.
7. Шевчук О. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусі XVII–XVIII століть (джерела, жанри, риси стилістики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 20 с.
8. Шевчук О. Наспів церковний. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. Том 4. С. 45–50.
8. 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.
10. Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецесії ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.

REFERENCES:

1. Zhulkovskyi, B. (2015). Zhanr kondaka v ukrainskomu tserkovno-monodiinomu spivi XV–XIX stolit [The kontakion genre in Ukrainian church monody singing of the 15th – 19th centuries]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zinchenko, V (2014). Fity Oktoikha v ukrainskomu tserkovno-monodiinomu spivi kintsia XVI – pershoi polovyny XVIII stolit [Oktoikh Fity in Ukrainian church monody singing of the end of the 16th – the first half of the 18th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Polotniuk, I., deacon. Napѣvnykъ tserkovnyi : Po obrazu piniia Halytsko-Ruskykh Tserkvei [Napevnyk tserkovny: In the image of the chants of the Galician-Russian Churches] / Sostavy y znamenmy notnymy zaosmotry Ihnatii Polotniukъ [in Church Slavonic].
4. Syrotynska, N. (2017). Bohorodychna hymnografia u vymirakh dukhovnoi kultury Ukrainy XI–XVII stolit [Hymnography of the Mother of God in the dimensions of the spiritual culture of Ukraine of the 11th–17th centuries]. *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Tkachenko, A. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchoosti [Ukrainian sacred monody in modern composing creativity]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Tsalai-Yakymenko, O. (2000). Dukhovni spivy davnoi Ukrainy : Antolohiia. [Spiritual chants of ancient Ukraine : Anthology]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Shevchuk, O. (1999). Kyivskyi naspiv u konteksti tserkovno-monodychnoho spivu Ukrainy ta Biorusi XVII–XVIII stolit (dzherela, zhanry, rysy stylistyky) [Kievan Chant in the Context of the Church-Monodic Singing of Ukraine and Byelorussia in the 17th-18th Centuries (sources, genres, stylistic traits)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Shevchuk, O. (2016). Naspiv tserkovnyi [Church chant]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian musical encyclopaedia*. Kyiv : Vydavnytstvo IMFE NAN Ukrainy. 4. 45–50 [in Ukrainian].
9. 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].
10. Yasinovskyi Yu. (2011). Vizantiiska hymnografia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern era]. Lviv [in Ukrainian].