

УДК 783.01(=161.2)

orcid.org/ 0000-0001-5712-1215; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10634>

## СОФІЙНІСТЬ У САКРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ РАННЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ

**Анастасія ПАТЕР**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра музикознавства та хорového мистецтва,  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,  
тел. +380679825483, e-mail: apater@ukr.net*

Мета роботи полягає у тому, щоб розкрити питання побутування сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби крізь призму сигнатури софійності як світоглядного стержня, що творить національний образ світу. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний методи дослідження. Цей аспект дослідження дає змогу ширше розкрити світоглядні особливості музичного мистецтва як невід'ємної гілки національної культури. Завданням дослідження є розгляд впливу софійності на сакральну практику монодичного співу ранньомодерної доби. Вибрані для аналізу зразки Херувимської пісні київського та болгарського варіантів напівів, допомагають виявити та виокремити ознаки софійності в давньому сакральному мистецтві. Різні грані софійності проявляються на образному, мелодико-інтонаційному та структурно-композиційному рівнях напівів. Відображені в ангельському гимні світлі почуття асоціюються зі софійними образами просвітленості, духовного зору, прозоріння, які осяювали смисли київської культури. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. Структурно-композиційні рішення обох Херувимських пісень свідчать про осмисленість деталей та форми загалом. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення та повернення до побудов, які формуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Інтонаційний смисл визначає своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами підсилюється розуміння тексту через емоційне сприйняття. Невичерпна мудрість, закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії, перетворює її в просте ззовні, але надзвичайно глибоке за внутрішньою суттю культурно-мистецьке явище епохи. Практичне значення публікації полягає у використанні запропонованого аспекту аналізу монодичної спадщини в подальших мистецтвознавчих дослідженнях, а також у навчальних курсах вивчення історії, філософії та психології мистецтва.

*Ключові слова:* софійність, монодія, Херувимська пісня.

**Постановка проблеми.** У сучасному мистецтвознавстві дедалі частіше з'являються публікації, присвячені розгляду мистецьких явищ і процесів крізь призму національного образу світу. Цей аспект дослідження є доволі перспективним та допомагає по-новому розкрити сутність національної культури, в якій важливе місце належить музичному мистецтву.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Основою цього дослідження послужили праці історико-культурологічного, філософсько-богословського та мистецтвознавчого спрямування. Серед них варто відзначити праці сучасних філософів С. Кримського [5], В. Личковаха [6], богослова О. Шмемана [10]. Серед останніх публікацій, присвячених проблемі вияву національних архетипів в українському сакральному музичному мистецтві є праці Л. Кияновської [2], О. Козаренка [3], Л. Корній [4], Ю. Чекана [9].

**Формулювання цілей статті.** Завданням дослідження є розгляд впливу софійності на сакральну практику монодичного співу ранньомодерної доби. Сигнатура софійності є однією з домінантних рис світовідчуття українців і творить стержень національного образу світу. Вибрані для аналізу зразки монодичних напівів допомагають виявити та виокремити ознаки софійності в давньому сакральному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Генеза софійності сягає античності, коли Розум згідно з концепцією стародавніх греків тлумачився подвійно: як Логос (інтелект) і як Софія (мудрість). Християнська концепція софійності передбачала трактування сутності буття як тексту Бога, а речі – “алегоричним втіленням Божого слова” [5, с. 514]. Греко-слов’янський світ утвердив на своєму ґрунті принципи мудрості буття, святості рідної землі, творчості, архетипу українського менталітету.

За визначенням філософського енциклопедичного словника “Софія –це світ у Бозі, світова душа, світ як зібрання Божих ідей, смислів, задумів. Образ Софії є одним із виявів загальнолюдського архетипу пластичної гармонізуючої мудрості, що панує над людьми й опікується ними” [1]. Осердям такої семіотичної системи вважається столиця України – Київ, який є тим текстом, що “кодує мовою матеріально-просторового середовища уявлення про розумну ойкумену” [5, с. 515], а головний храм Києва – Софія є центром ціннісно-сміслового Універсуму східного слов’янства.

У середині XIII століття після втрати Київською Руссю державної самостійності Церква переймає місію оберегу духовних та культурно-мистецьких вартостей. У християнському розумінні тільки в повноті Христової Церкви під час святої Літургії може відбутися пізнання радості Божої присутності. Саме це радісне очікування зустрічі з Христом реалізується в Літургії і виявляється у співі, обрядах, богослужбових шатах, курінні ладану, в усій цій “красі”, яка часто піддавалася осудженню за надмірність і невідповідність до належного молитовного стану. Слушно зауважив відомий богослов Олександр Шмеман, що “церква є любов, сподівання і радість, і доки християни любитимуть Царство Боже... доти будуть репрезентувати й ознаменовувати його мистецтвом і красою” [10, с. 53]. Церква стає об’єднуючою ланкою Літургії, яка проникає і в її музичну складову, і знаходить відображення в семантично-виразових засобах.

Специфічні риси музичного мистецтва проукраїнського етносу зародилися в церковній монодії Княжої доби, і були пов’язані зі середньовічним світоглядом [4, с. 98]. Початкова фаза “націоналізації” припадає на кінець XVI століття з повороту освіти, писемности, орієнтування на Захід. У світогляді того часу помітна роздвоєність, спричинена паралельним побутуванням старосвітської та нової систем вартостей. З другої половини XVI століття давня українська музика зазнає суттєвих змін та нововведень. Йдеться про поступовий перехід зі середньовізантійського кулізм’яного способу запису нотного тексту на п’ятилінійну квадратну нотацію. Ці реформи були зумовлені потребою демократизації церковного хорового співу,

усвідомленням “інтегральності, єдності, цілісності загальноєвропейської культури” [8, с. 17]. Простежуючи розвиток української культури, сучасний український історик Наталя Яковенко вважає XVII століття часом революційних потрясінь, прощання зі своєю “понадетнічною, візантійсько-руською спадщиною” і “набуття виразно індивідуальних (“модерних”) прикмет” [11, с. 430].

Своєрідні антології давнього монодичного репертуару українські та білоруські Ірмолої другої половини XVI–XVII століть служать цінним матеріалом у вивченні так званого “передстилю” в історії української музики, який за спостереженням О. Козаренка, позначений неусвідомленістю і стихійністю семіотичних процесів. На цьому багатовіковому етапі “закладається українськість музичного вислову”, а “національна музична інтонаційність неодноразово вповні виявила свою дефінітивну суть” [3, с. 35].

Уявлення про музичну спадщину нашої давнини формується при роботі з нотними текстами насамперед ранньомодерного часу, оскільки завдяки близькому до сучасного п’ятилінійному запису нот, давній хоровий спів зазнає якісного музикознавчого аналізу. Українські та білоруські Ірмолої містять напиви, які у балканських країнах записували безлінійною середньовічною нотацією. Запозичення, яких не було в давньоукраїнських кулізм’яних ірмолоях, свідчать про значне зацікавлення музичним матеріалом інших народів. У збірниках, окрім власних національних напівів “київський”, “руський” та їх етнолокальних різновидів, велику частину репертуару становлять грецькі, болгарські, сербські, молдово-волоські напиви. Переклад і трансплантація напівів зумовили оновлення стилістики нашої гимнографії. З цього приводу О. Козаренко вважає, що у сплаві напрочуд складних і багатих впливів та запозичень “народжувались глибинні національні музичні протообрази” [3, с. 35]. У багатовіковому пласті монодійного церковного співу як синергійної ланки давнього храмового мистецтва та обрядової дії, закладена концепція софійності, що творить осердя національного образу світу.

Інтонаційний вияв національного образу світу в монодійній музиці проведемо на основі аналізу символічно незмінної в літургійному циклі Херувимської пісні “київського” напіву з Ірмолоя 1699 року<sup>1</sup> та “болгарського” напіву з Ірмолоя кінця XVI – початку XVII століть<sup>2</sup>. Завданням порівняння є з’ясування особливостей конфігурацій інтонаційного образу світу названих творів. Національні риси яскраво виражені при зіставленні того самого текстового матеріалу у різних музичних варіантах. Розглядаємо зразки гимнографічного мистецтва з погляду метрично організованої структури.

Об’єднуючою рисою, взятих для аналізу Херувимських пісень, є позамузичні моменти: словесний текст та зумовлена ним виконавська приуроченість. Херувимська пісня – найкращий з гимнів Служби Божої, в яку творці вкладали якнайбільшу силу вислову. Вона супроводжує Великий Вхід і вводить вірних у найважливішу частину Божественної Літургії, наближаючи до євхаристійного жервоприношення. Гимн подяки та любові до Пресвятої Трійці закликає усунути з душі все земне і тимчасове, щоб перемінитися в ангелів, яких заступаємо на Службі Божій. На землі вірні являють собою Херувимські хори, що в небі перед Божим престолом співають невгомону пісню хвали.

<sup>1</sup> Рукопис переписав у м. Добротвір (тепер Кам’яно-Бузький р-н Львівської обл.) Михаїл Стручкович [12, с. 249].

<sup>2</sup> Рукопис з архіву І. Франка [12, с. 97].

Для тексту Херувимської кївського напіву характерні широкі розспівування окремих слів (“херувими”, “образующе”, “животворяще”, “трисвяту”, “приносяще”, “подємлюще”) та повторення текстових конструкцій (“Іже Херувими”, “Животворящий Тройці”, “трисвяту піснь”), що створює своєрідне семантичне поле. Мелодика напіву з плавним хвилеподібним рухом розгортається в межах діапазону септими (g-f). Мелодичний каркас Херувимської утворюють поспівки висхідного руху в початковому музичному періоді та низхідного в середній частині напіву. Гимнічна великотерцова поспівка довгими тривалостями c-d-e у першій строфі “Іже Херувими” акцентує символічність піднесення людської душі до ангельських сил (Приклад 1). Середня частина, якій відповідають слова тексту “Животворящий Тройці”, починається повторенням тематичного матеріалу першої з подальшим теситурно вищим проведенням основної поспівки, утворюючи мелодичний хід d-e-f. У повторних розспівуваннях тексту слова “Тройці”, “піснь”, “приносяще” виділяються висхідним квартовим ходом мелодичної лінії, що свідчить про чітку осмисленість богословського тексту. Стверджувального характеру надають фрази “тайно образующе”, “трисвяту піснь приносяще”, “отвержем печаль”, в яких переважають силабічний виклад мелодичної лінії, цілотновий рух основних поспівок напіву, які утворюють інтонаційне зерно твору в цілості.

Основні стишки Херувимської в музичному відношенні структурно охоплюють декілька побудов – речень, що повторюються й утворюють три періоди. Перший період привертає увагу особливо стрункою будовою музичного тексту, метричною симетрією напіву. Ритмічно-метрична стрункість першого стишка “Іже Херувими” акцентує вертикальну спрямованість його богословського змісту.

Приклад 1:

Іже Херувими,  
і - же Хер-ру-ви ми, Хер-ру-ви ми, Хер-ру-ви ми  
тай - но тай - но  
тай-но об-ра - зу - ю - ше,  
тай-но об-ра - зу-ю-ше, об-ра-зу-ю-ше, об-ра-зу-ю-ше.

Іже Херувими,	10♩+6♩
іже Херувими, Херувими, Херувими	9♩+5♩+9♩
тайно, тайно,	6♩+10♩
тайно образующе,	7♩+6♩
тайно образующе, образующе, образующе.	10♩+5♩+10♩

Подальший мелодико-метричний розвиток напіву зазнає вільнішого опрацювання, де також простежуються певні закономірності. З метою активізації уваги піснетворець використовує чергування метро-ритмічних формул, пунктирних та синкопованих ритмів у поєднанні з повторністю виокремлених слів тексту, що підтверджує зв'язок зі смисловим навантаженням тексту Херувимської.

Приєм комбінування ритмо-інтонаційних зворотів створює ефект пульсації звукового потоку. Наприклад, при розспівуванні слів “трисвятую”, “приносяще”, “отвержем” відповідним звуко-ритмічним засобом відтворюється їх особливий смисл (Приклад 2).

Приклад 2:

три-свя-ту-ю,  
при-но-ся-ще,  
жи-тей-ску-ю от - вер-жем,

Синкоповані ритмо-формули з'являються в ритмо-інтонаційних ситуаціях, що зумовлені підсиленням словесної думки. Створюється враження несиметричності часових пропорцій, відтак синкопований прийом активізує енергію ритмічного потоку. У виконавському аспекті він має важливе інтонаційно-енергетичне значення. У піснеспіві подекуди наявні подвоєні синкоповані мотиви в межах однієї мелодичної ланки, підкреслюючи слова “образующе”, “житейскую” (Приклад 3).

Приклад 3:

об-ра-зу-ю-ще.  
жи-тей - - ску-ю,

Початкові фрази словесного тексту ритмічно стиснені в часі, середини ж розширені, що вибудовує логічний розвиток мелодико-словесного матеріалу (Приклад 2). Мелодичними та метро-ритмічними конструктивними виразовими засобами створюється образ входу вірних у храм небесних сил та підкреслюється таємний зміст приготування до св. Євхаристії.

У кадансуванні помітні чергування та повторність висхідних та низхідних поспівок у серединних каденціях. Натомість каденціям, які завершують періоди та співпадають з відносно завершеною словесною думкою, властивий низхідний мелодичний хід.

Болгарська Херувимська з грецьким текстом в Ірмолої початку 10-х років XVII століття починається поспівками переважно низхідного руху, лише на першому складі слова “Херувими” спостерігаємо стрімкий рух вгору, що відображене пунктирним ритмом короткими тривалостями. Мелодична лінія будується на хвилеподібному поступеновому розвитку в діапазоні октави g-g1. На фоні плавного розвитку мелодики зрідка виокремлюються терцові та квартові мелодичні стрибки. Дві малотерцові цілотнонові поспівки висхідного та низхідного рухів h-c-d та f-e-d є лейтмотивами Херувимської пісні та творять інтонаційне зерно, навколо якого розгортається різноманітне ритмічно-мелодичне плетиво.

Приклад 4:

Не-а-нес и та Хе - ру - ви -  
ми ми - сті - кос сті-кос  
і - ко - ко - ні -  
зон тес зон - тес,  
ке ти зо - о - пі - о  
ке ті зо-о-пі-о трі - а - ді  
тон трі - са - гі - са - гі - он  
і - мнон про - са -  
дон - тес, дон - тес.

Вже з першого погляду привертає увагу особливості композиції болгарської Херувимської. Вона побудована за принципом куплетної форми ВАВАВАВАВ, в якій рефрен і заспів (А – заспів, В – рефрен) виконують по чергово. Початок стишків “Ке ті зоопіо”, “Пасан тін Віотікін”, “Ос тон Васілеа”, “Тес ангелікес” проходить у заспіві з продовженням тексту у приспіві. Заспів умовно поділяється

на дві частини, у першій – декларується словесний текст, друга виконує роль вокалізу на основі тематичного матеріалу першої. Характер розспівування стишків та вокалізів у заспівах зумовлений завданням словесної думки. Наприклад, фраза “ке ті зоопію” (“животворящей”) у другому проведенні підкреслюється хвилеподібним мелізматичним розспівом й активізується поспівками пунктирного ритму та висхідним мелодичним рухом, натомість початкове проведення “Пасан тін Віотікін” (“Всякую нині житейскую”) має хвилюючий характер, після якого вокаліз звучить більш розмірено. Наступні заспіви “Ос тон Васілеа” (“Яко да Царя”), “Тес ангелікес” (“Ангельськими”) будуються на матеріалі першого, в початковій темі якого переважає рівномірна метро-ритміка з ознаками маршовості.

У київському і болгарському варіантах Херувимських спостерігаємо найпоширеніший в ірмолойних напівах, змішаний тип фактури, що охоплює елементи силабічного, мелізматичного та розспівного типів викладу. При використанні такої фактури, ніби завуальовуються контури віршових форм, завдяки чому створюється враження безперервної мелодичної лінії. На прикладі Херувимської болгарського напіву бачимо потребу в оновленні репертуару свіжими композиційними рішеннями, які органічно вплітаються в національне інтонаційне світовідчуття.

**Висновки.** Сигнатура софійності розкривається на мелодико-інтонаційному та структурно-композиційному рівнях монодичного мистецтва ранньомодерної доби. Потрібно зазначити, що однією з передумов вияву софійності в українській культурі загалом, стали характерні для ренесансу ідеали прекрасного та високомистецького. Цими визначальними критеріями керувалися творці та переписувачі Ірмолея, вносячи в репертуар збірника співи переважно святкового характеру.

Херувимська пісня є своєрідним славослів'ям, яке передає переживання радості зустрічі з Христом. Відображені в ангельському гимні світлі почуття асоціюються зі софійними образами просвітленості, духовного зору, прозріння, які осяювали смисли київської культури. Світло могло ототожнюватися з фаворським сяйвом, яке символізувало самого Христа. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту (інтервал світла) і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. В ньому приховані “міцність віри, твердість Божої присутності, святкова величність простоти, онтологічна чистота, не затьмаренана психологічною суб'єктивністю” [7, с. 37].

Структурно-композиційні рішення обох Херувимських пісень свідчать про осмисленість деталей та форми в цілості. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення і повернення до побудов, які будуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Репризність зумовлена насамперед музичним фактором як одна з основних закономірностей музичного мислення. Інтонаційний смисл визначає своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами підсилюється розуміння тексту через емоційне сприйняття. Невичерпна мудрість, закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії, перетворює її в просте ззовні, але надзвичайно глибоке за внутрішньою суттю – “особливу духовну, інтонаційно ущільнену енергію, в якій схований розгалужений світоспоглядальний смисл” [7, с. 48].

Вербальний текст у київській та болгарській Херувимських на перший погляд має другорядне значення, оскільки музичний компонент вивищується над Словом.

Проте окремі фрази тексту виділяються синкопованими, силабічними звуко-ритмічними засобами або інтонаційними чинниками, що свідчить про смислову вагомість Слова, яке в софійному світовідчутті ототожнювалося з головною іпостасю святої Трійці – Богом-Отцем.

**Перспективи подальших розвідок.** Одним із вимірів втілення софійності в давній церковній музиці є звеличання образу Богородиці, яка в теологічній свідомості українців була “першим храмом Софії” [5, с. 516]. Це виразно демонструють більшість піснеспівів – кондаків, тропарів, богородичних, які з якнайбільшою силою вислову підносяться до Богородиці, віддаючи Їй славу і хвалу. Подальшими науковими розвідками, які розширять і конкретизують попередні висновки, можуть служити дослідження національних інтонаційних проявів звеличення Христової Матері. Практичне значення публікації полягає у використанні запропонованого аспекту аналізу монодичної спадщини у подальших мистецтвознавчих дослідженнях, а також у навчальних курсах вивчення історії, філософії та психології мистецтва.

### Список використаної літератури

1. Горський В. Софійність. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. URL: [https://filos\\_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C](https://filos_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C) (дата звернення: 23.02.2019)
2. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 202–213.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 284 с.
4. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. 2008. № 1. С. 97–103.
5. Кримський С. Б. Софійні символи буття. *Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії*. Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 511–521.
6. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці. Чернівці: SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
8. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII ст. в Україні та її музично-віршова форма. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССXXVI. С. 11–40.
9. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 226 с.
10. Шмеман О. За життя світу: Таїнства і православ'я. Львів: Видавництво УКУ, 2009. 211 с.
11. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Четверте видання. Київ: Критика, 2009. 584 с.
12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст. Львів: Місіонер, 1996. 622 с.



**References**

1. Gorskyj, V. (2002). *Sophicality. Encyclopedic dictionary of philosophy*. Retrieved from: [https://filos\\_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C](https://filos_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C) (Accessed 4 March 2019) [in Ukrainian].
2. Kyyanovska, L. (2010). National image of the world in Ukrainian professional music. *Muzychne mystecztvo i kultura. Naukovyj visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoyi., vyp. II*. Odesa: Drukarskyj dim [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of Ukrainian national musical language/ Lviv: Spolom* [in Ukrainian].
4. Kornij, L. (2008). The problem national identity of Ukrainian music culture (on the example of spiritual music). *Chasopys Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Naukovyj zhurnal, n. 1*, Kyiv [in Ukrainian].
5. Krymskyj, S. B., (2008). Sofia symbols of being. *Krymskyj S. B. Pid sygnaturoyu Sofiyi*. Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mogylyanska akademiya” [in Ukrainian].
6. Lychkovax, V. (2019). *Ukrainian Sacrum: Eidos and People Under the Protection of the Virgin*. Chernigiv: SCRIPTORIUM [in Ukrainian].
7. Medushevskiy, V. (1993). *Intonation form of music. Research*. Moskva: Kompozytor [in Russian].
8. Czalaj-Yakymenko, O. (1993). Translated singing literature XVI–XVII century in Ukraine and its musical and poetic form. *Zapysky NTSh. Praci Muzykoznavchoyi komisyyi, t. CCXXXVI*, Lviv [in Ukrainian].
9. Chekan, Yu. (2009). *Intonation image of the world*. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
10. Shmeman, O. (2009). *For the life of the world. Sacraments and Orthodoxy*. Lviv: Vyd. UKU [in Ukrainian].
11. Yakovenko, N. (2009). *An outline of the history of medieval and early modern Ukrain*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
12. Yasinovskiy, Yu. (1996). *Ukrainian and Belorussian Notolinic Irmologion 16–18 century*. Lviv: Misioner [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

**SOPHICALITY IN THE SACRED PRACTICE  
OF THE EARLY MODERN ERA****Anastasiia PATER**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Musicology and Choir Art Department,  
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008  
phone: +380679825483; e-mail: apater@ukr.net*

Main objective of the study is to reveal the issues of the existence of sacred musical art of the early modern era through the prism of the signature of sophicality as the ideological core that creates the national image of the world. In the course of the research the source-historical, historical, musical-theoretical methods of research were used. This aspect of the study allows for a wider disclosure of the world view features of musical art as an integral branch of national culture. The task of the research is to examine the influence of sophicality on the sacred practice of monodic singing of the early modern era. The cherubic song samples of the Kyiv and Bulgarian versions of singing chosen for analysis allow us to identify and highlight signs of sophicality in the ancient sacred art. Different aspects of sophicality appear on the figurative, melodic and intonation, as well as structural and compositional levels of singing. Light feelings reflected in the angelic hymn are associated with the sophical images of enlightenment, spiritual vision, and insight, which have grasped the meanings of Kyiv culture. With the help of such a technique as raising the melody to a quart and returning to the smooth, lateral movement, the elevation of the soul state is revealed. Structural and compositional decisions of both cherubic songs indicate the meaningfulness of details and form intact. An important dramatic and semantic function is played by repetitions and returns to the constructions, which are based on the main melodic course, the fluctuations of the melody in the form of a dotted, syncopated rhythm, its temporal expansions or contractions. Emotional sense defines the originality of the metric and modal resistance feeling. These and other means enhance the understanding of the text through emotional perception. The inexhaustible wisdom inherent in the structure, as well as emotional and expressive means of monody, turns it into a cultural and artistic phenomenon of the era, which is simple from the outside but extremely deep in its inner essence. The practical significance of the publication is to use the proposed aspect of the analysis of monodic heritage in further artistic studies, as well as in training courses on the history, philosophy, and psychology of art.

*Keywords:* sophicality, monody, cherubic song.