

О. Є. ГНАТИШИН

Гнатишин Оксана Євстафіївна, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

УКРАЇНСЬКІ ІРМОЛОГІОНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНАЛІТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ МУЗИКИ

Українські Ірмологіони – визначне явище в історії української культури. Вони представляють сучасникам, зокрема, й музично-аналітичні знання, поширені в середньовічній Україні. Їхнє спеціальне вивчення стало можливим завдяки нещодавно виданому Каталогу Ю. Ясіновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть». Зроблені автором систематизація і всебічний аналіз текстів українських Ірмологіонів відкрили відомі й досі незауважені прояви раціонального освоєння мови, досліджені в контексті історії української музично-теоретичної думки. **Методологія** вивчення аналітичного осмислення давньої музики базується на використанні *вибіркового* (для селекції письмових свідчень музичних знань); *системного* (який допоміг цілісно освоїти інформацію з Ірмологіонів), *історико-культурологічного* (що дав змогу розглянути зібрану інформацію в контексті панівної естетики, еволюції музичної практики та рівня тогочасних музично-аналітичних знань), *феноменологічного* (спрямованого на оцінку конкретних проявів осягнення давніх піснеспівів як чергового етапу в розвитку української музичної науки) методів. У підсумку зроблено наступні **висновки**: різнобічна діяльність книжників-співців (відбір і впорядкування піснеспівів, редагування, копіювання, перекладення з голосу на ноти) відбувалася осмислено, на основі певних знань і практичного досвіду; музично-теоретичні знання українців здобувалися і визрівали задовго до їхнього першого письмового виразу в рукописних нотолінійних Ірмологіонах. Ті початкові фіксовані прояви аналізу музичної практики стосувалися церковного співу – визначального тоді компонента української музичної культури. Сталість певних знань щодо репертуару, його фіксації і виконання дають підстави розглядати їх як окремий етап в історії українського теоретичного осягнення Музики, представлений синтезом музичного досвіду, загальним рівнем наукової думки, соціально-культурними умовами життя, українськими світоглядними традиціями, індивідуальними рисами творців і переписувачів Ірмологіонів.

Ключові слова: Ірмологіон, піснеспіви, нотопис, музично-теоретичне пізнання, сольмізаційні та метроритмічні принципи.

Постановка проблеми. Наука про музику пройшла тривалий час свого становлення і розвитку. Вивчаючи джерела її формування, сьогодні звертаються переважно до перших писемних трактатів, «Граматики музикальної»

© О. Є. Гнатишин, 2020.

DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234604

М. Ділецького, що їх детально дослідила О. Цалай-Якименко. Ці тексти кінця XVII – початку XVIII століть справді демонстрували певні знання досвідчених практиків у сфері монодійного співу і, створюючись зі спеціальною навчальною метою, виявляли в братському шкільництві індивідуальні педагогічні принципи їхніх авторів. Використовуючи фундаментальні музично-теоретичні поняття і терміни та застосовуючи сформульовані М. Ділецьким правила, ті перші педагоги не лише навчали початківців практичних навичок літургійного співу, а й поширювали серед майбутніх професійних співаків і регентів основи музичної теорії, пропагували знання системи композиційних законів (норм) партесного багатоголосся.

Актуальність дослідження. Проте традиції аналітичного осягнення музики зароджувалися в Україні дещо раніше, починаючи від середини XVI століття, коли в нас ще не був сформований як окремий педагогічний вид діяльності. Роль посібників із мистецтва церковного співу відігравали рукописні збірники популярних духовних пісень (кантички), Ірмологіони із новим загальноєвропейським нотним письмом. Відхід переписувачів підручних текстів від середньовічних невм (кулізм) і освоєння сучасної лінійної нотації помітно стимулювали розвиток музично-аналітичного мислення.

В історії української музикології тогочасне осмислення музики недостатньо вивчене. Заповнення цієї прогалини передбачає віднайдення відповідей на питання *які проблеми і як саме логічно розв'язували наші далекі попередники*, адже тоді вони були далекі від розуміння того, що теорія музики (в сучасному вузькому розумінні) є система «знань про суть елементів музики та пов'язаних із ними явищ і законів»¹: тодішнє сприймання музики відображало синкретичність самої церковної музики (богослужбових піснеспівів), її виконання (до певної міри синонімічних понять) і думки про неї – власне «теорії» музики (а ще молитви, дійства та іншого).

Аналіз досліджень і публікацій. Першим, хто виділив рукописний нотований матеріал *як предмет окремої уваги*, був галицький регент і музикознавець-аматор П. Бажанський, який у своїй «Історії руского церковного пінія» вказав на види давніх богослужбових, нотованих знаменним (крюковим або кондакарним) письмом, безлінійних книг (Стихирарі, Ірмологіони, Кондакарі, Мінеї та інше), розповів про вигляд їхнього нотопису, диференціював можливих авторів-переписувачів (співці або творці піснеспівів)². Перші *фахові* вивчення давніх українських нотодруків належать Ф. Стешку (котрий у кінці 1920-х років аналізував форми і типи співу, осередки побутування, особливості нотації тощо) та Б. Кудрику з його аналізом у середині 1930-х рукописних Ірмологіонів XVII–XVIII століть із львівських збірок (з висвітленням церковно-музичних впливів, «матірної праоснови», реформи нотного письма, видів співу). Це свідчило про пріоритети дослідницьких пошуків: у першого ними були питання джерелознавства історії початкової доби церковного співу в Україні, у другого – стилістики української церковної музики. Однак обидва виділили давній пласт української музики та супутні їй проблеми як *окрему й актуальну тему для дослідників*.

Порівнявши склад Почаївського Ірмолая 1775 року з рукописними Ірмолаями 1652, 1674 років і друкованим львівським 1709 року, П. Маценко чи не вперше

¹ Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: В-во Львівської політехніки, 2017. С. 7.

² Бажанський П. Історія руского церковного пінія // Душпастир. 1890. Ч. 12. С. 372.

зауважив і неабиякі **аналітичні** здібності тодішніх *друкарів* (що проявилися в способах розміщення співів, знанні їхніх старих форм, ладової системи, у редагуванні мелодики й ритміки, достосуванні церковнослов'янської мови до народної української з дотриманням місцевої співочої традиції), які проявлялися в практиці *переписувачів*¹. Висловивши точні спостереження, П. Маценко неабияк підготував ґрунт для подальших спеціальних досліджень такого напрямку музично-аналітичних знань. Пізніше до справи долучився і М. Антонович, який додав спостереження про різні принципи укладу в рукописних і друкованих Ірмолоях, відповідність групування гласових мелодій їхній формальній будові та інше².

На відміну від еміграційних старань, у Радянському Союзі спеціальні дослідження богослужбової співно-музичної творчості «загубилися» в комплексному вивченні давньої книжності. Починаючи з кінця 1960-х років фахівці-музикознавці вивчали давні документи-трактати, нотні рукописні книги і першодруки в світлі дозволених (санкціонованих) дослідницьких тем. Більшу свободу щодо вивчення (і, особливо, висновкування) духовної музики мали російські вчені. Так, російський музикознавець М. Бражников висвітлив картину розвитку ранньої музично-теоретичної думки на основі детального вивчення давніх російських рукописних підручників – фітників, кокизників та азбук³. В Україні тема ранніх аналітичних знань зріла у несприятливих умовах, початково виборюючи право на самостійність у ході розшифрування О. Шреєр-Ткаченко окремих нотно-словесних рукописів кінця XVI і XVII століть, у вивченні діяльності братств і колегіумів⁴. Переважно в руслі музичної педагогіки ґрунтовно дослідила «Граматику музикальну» М. Ділецького, а пізніше рукописні трактати інших авторів О. Цалай-Якименко⁵.

Проте виокремити ранні прояви музично-теоретичної думки за давніми джерелами у самостійне дослідження було важко, допоки Ю. Ясіновський не описав усі українські (і не тільки) нотні гімнографічні пам'ятки і не створив максимально-інформативний Каталог нотолінійних Ірмолоїв з обширним корпусом додатків⁶.

¹ Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зредаг. В. Верига. Торонто, 1992. С. 149, 150.

² Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіву // Антонович М. MUSICA SACRA: зб. статей з історії української церковної музики / ред. і упор. Ю. Ясіновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 71–92 та ін.

³ Бражников М. Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград: Музыка, 1972. 422 с.

⁴ Шреєр-Ткаченко А. Развитие украинской музыки в XVI–XVIII веках // Musica antique Europa orientalis. Bydgoszcz, 1966. Polska. Acta Scientifica Congressus. I. Warszawa, 1966. S. 507–516.

⁵ Цалай-Якименко А. С. Музыкально-теоретическая мысль на Украине и труды Николая Дилецкого // Musica antique Europa orientalis. Bydgoszcz, 1969. Polska. Acta Scientifica Congressus. II. S. 347–367.

⁶ Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред. Я. Д. Ісаєвич, О. С. Цалай-Якименко. Львів: В-во Отців Василіян «Місіонер», НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. 623 с.

Ця капітальна праця не тільки найповніше виявила давні свідчення української музично-теоретичної думки¹: вона уможливила спеціальне цілеспрямоване вивчення їх, яке розпочалося із текстологічно підтверджених відомостей, пізніше – текстів про творців-переписувачів нотолінійних Ірмологіонів, а точніше – про те, *хто*, *як* і *де* творив ці кодекси².

Метою пропонованого дослідження є якнайповніша й усебічна характеристика середньовічного етапу розвитку української музично-теоретичної думки з його світоглядними, духовними, естетичними і музично-стильовими традиціями, поглядами та нормами. Тож *об'єктом* вивчення є ранні рукописні прояви аналітичного освоєння монодії, а *предметом* – зміст Ірмологіонів (добір піснеспівів, згадані у каталозі азбуки, коментарі, принагідні вказівки та інше), що сукупно виявляє специфічні знання і розуміння музичної творчості наших попередників.

Виклад змісту дослідження. Після адаптації на русько-українському ґрунті візантійської гімнографії протягом XI–XIII століть, у результаті інтенсивного музичного оновлення за рахунок набуття місцевих народностильових рис у XIV–XV століттях на українських землях склалися підручні збірки піснеспівів із використанням своєї *кулізм'яної* (безлінійної) нотації. Активізація стосунків українців із Заходом у XVI–XVII століттях сприяла знайомству та засвоєнню важливих культурних (а отже й музичних) новацій європейського Відродження. Водночас відчутною стала проблема збереження традиційних зв'язків із візантійською культурою, розвитку власних національних культурних звичаїв. Внутрішнє переміщення культурно-виховної активності з церковно-монастирського світу у міське середовище зумовило розповсюдження співно-музичних знань у світській сфері. Це спричинило формування нового типу рукописних пісенних книг – збірників спеціальних піснеспівів (Ірмологіонів), які, певною мірою зберігаючи загальноновживаний візантійсько-слов'янський репертуар, демонстрували й свій, місцевий. Масовий характер появи таких книг пов'язаний ще й зі значним піднесенням у XVII–XVIII століттях церковно-музичної освіти, для якої Ірмологіони слугували практичними навчальними посібниками. На інтенсивне продукування *нотолінійних* Ірмологіонів вплинуло й спрощення в XVI столітті нотного письма: кулізм'яне як складне для швидкого освоєння вокальної музики поступово видозмінилося київською нотацією (квадратними нотами з чіткою диференціацією ритмічних вартостей). Тож українські Ірмологіони демонструють нову синтетичну русько-київську лінійну нотацію, споріднену зі старокіївською кулізм'яною, старолатинською та новою латинською мензуральною.

Ірмологіони дійшли до нашого часу у вигляді численних рукописних копій, створених різними переписувачами в неоднаковий час і в різних місцевостях. Тому вони відрізняються за підбором піснеспівів, способом їхнього упорядкування. Багато з них містять усіляку додаткову інформацію, що її несуть на полях тексту глоси та інтерполяції: назви жанрів, гласову належність, коментарі переписувачів, спосіб виконання («како поется»), інформацію про напіві, інші зауваги, що свідчать не лише про набутий упродовж тривалого часу співочий досвід, а й усталену систему відповідних аналітичних знань.

¹ Теорія давньоукраїнського півного мистецтва розглядуваного періоду розпорошена по багатьох рукописних джерелах, однак Ірмологіони концентрують її в собі, висвітлюючи багатогранно.

² Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. С. 282–306.

Для вивчення національного теоретичного набутку необхідно передусім зосередитися на описаних Ю. Ясіновським *українських Ірмологіонах* (незалежно від місця їхнього сьогоденного зберігання). По-друге, враховувати, що фокусування уваги на численних дрібних проявах аналітичних знань співців-переписувачів має *синтетичну* природу, бо передбачає тогочасний нерозривний зв'язок між сприйняттям виконавської майстерності (техніки) співу та розумінням самих піснеспівів (музики). Важливо також мати на увазі, що нерідка відсутність початкових і кінцевих сторінок у віднайденних Ірмологіонах, на яких, як правило, розміщувались азбуки – окремі додаткові супровідні тексти, – зумовлює неповноту аналізу.

Як відомо, український Ірмолой – багатожанровий пісенний збірник, укладений із різних (місцевих і запозичених) співів. Самі автори цих рукописних книг так пояснювали читачам що таке Ірмолой: «Ірмолой или Сборник» (№ 246¹), «Ірмолой си єсть співальник» (№ 255), «Ірмолой си єсть Осмогласник» (№ 739), «Ірмологіон сирьчъ Пъснословник» (№ 330), «Ірмологіон сирічъ Гимнослов» (звертаючи увагу на вміщений у них здебільшого гімнічний репертуар) (№ 239), трактуючи його водночас і як підручник – «для науки» (№ 190). Про вправність, виявлену в доборі та упорядкуванні матеріалу, говорить змістове наповнення цих видань: піснеспіви вибиралися згідно з місцевими традиціями, певними локальними перевагами, звичаями місцевих шкіл, естетичними смаками й художньою інтуїцією переписувачів. Однак добір матеріалу завжди передбачав пріоритет високомистецького, художньо довершеного як з погляду образності, так і засобів виразовості. Аналіз змісту українських рукописних Ірмологіонів свідчить також про те, що їхні переписувачі досконало знали *порядок і характер богослужінь*, тобто функційну приналежність піснеспівів: вказували, наприклад, у який момент Служби мав звучати той чи інший зразок – «на умовение ног» (№ 157), «поєм егда архієрея убирают» (№ 173), або для яких особливих служб призначався (похорон, освячення нового храму та інше).

Упродовж багатьох десятиліть вивчаючи репертуар української нотованої книги, Ю. Ясіновський диференціював типи Ірмологіонів за їхнім змістовим наповненням. Найдавніший – *жанрово-тематичний структурний тип* об'єднав в одній книзі співи з різних богослужбових книг візантійського обряду (Октоїха, Ірмолога, Стихирара, Тріоді, Служебника), що свідчить про початкову тенденцію до охоплення всього церковно-пісенного репертуару. Інший – *календарно-мінейний тип*, у якому святкові ірмоси виділені в окремий розділ і впорядковані за календарем. Нестабільний порядок розміщення піснеспівів пояснюється різним середовищем походження і побутування (парафіяльні церкви, дяківські школи, рідше – монастирі), що, відповідно, вплинуло на онароднення піснеспівів. Третій – найбільш поширений і характерний для українських збірників – *гласово-структурний тип*, для якого властиве поєднання в одному центральному розділі ірмосів і співів Октоїха. Втілене в Ірмологіонах прагнення до стабілізації змісту, його уніфікації добре надавалося для навчально-педагогічної мети і було закріплене у львівських першодруках 1700 і 1709 років.

Про те, що переписувачі орієнтувалися в *походженні* (регіональному або індивідуальному) співів, котрі побутували в їхньому середовищі, свідчать вказівки: кийвський, волоський, острозький, волинський, Феодосія напів з Манявського скиту (№ 252), «напілу болгарского» (№ 239) або *Літургія греческого пінія* (№ 185). Деякі

¹ Тут і далі нумерацію Ірмологіонів подано за Каталогом Ю. Ясіновського.

переписувачі вказували на мовний переклад піснеспіву: «От латинска языка на славянский преведен» (№ 46), «греческого пиния з болгарським переводом» (№ 185). Як пояснила О. Цалай-Якименко, поняття *перекладу* слід розуміти не тільки у мовному сенсі, а й як перекладення (переписування) співів Ірмологіона з давньоукраїнських безлінійних музичних знаків (знамен) на нові латинські лінійні ноти або як переведення (покладання) на ноти невідомих доти в Україні поствізантійських напівів (грецького, болгарського, сербського та інших), котрі початково були записані так званою візантійською нотацією¹.

Знання мов, а частіше – різних видів нотопису², володіння вправним (а отже зрозумілим) нотним і словесним почерком сприяли збагаченню репертуару місцевих співаків. Окрім того, як зауважила та ж дослідниця, існувала практика запису на ноти безпосередньо з голосу півчих, оскільки вживана у той час на Балканах середньо-вічна нотація в Україні була відома не всім³. Це означало, що нотолінійний запис фіксував уже асимільовану, місцеву українську редакцію піснеспіву (з адаптованими мовними наголосами у зв'язку з перекладами іншомовних текстів на рідну мову), хоч одночасно побутувала первинна, привнесена до нас різними шляхами. При тому збереглися різні варіанти перекладу на ноти балканських напівів як доказ існування різних виконавських інтерпретацій, а також труднощів у перекладі незвичних для місцевих співаків форм грецького напіву.

Тож перекладацький процес передбачав володіння тонким слухом, неабиякими практичними навичками в письмі та співі задля адекватної передачі мелодики засобами невластивої деяким напівам лінійної нотації. Високий рівень достовірності писемного відтворення свідчить про пріоритетне орієнтування переписувачів на живе звучання напівів, а отже їхнє розвинуте музичне мислення і яскраву образну уяву. Остання відображала асоціативний спосіб мислити, притаманний кулізм'яній та іншим нотаціям, а через те, що він мав обмежене регіональне застосування, то відрізнявся від іманентно музичного мислення, що його відображала уніфікована у європейській культурі нотолінійна нотація. Саме запозичення нового (мензурального) нотопису, який пережив еволюцію ладотональних і метроритмічних уявлень, у свою чергу було підготовлене попереднім розвитком в українській монодії часомірних принципів музичного формотворення, що постали з синкретичної взаємодії у ній слова і музики.

Орієнтація в походженні піснеспівів поєднувалася зі знанням їхніх жанрів. Наприклад, один з Ірмологіонів містить «Оглавленіє ірмосов, стихир і иных вещей в книзі сей обретающихся» (№ 104, № 148). Розбиратися в змісті Ірмологіонів допомагали також «скарі», «реєстри» – переліки вміщеного матеріалу (ірмоси та канони, гімни, кондаки, тропарі й стихири, псалми, сідальні) або тільки «реєстр ірмосів»

¹ Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії / ред. тому О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів: НТШ, 1993. Т. ССХХVI. С. 11.

² Як наголошує О. Цалай-Якименко, первинних нотних перекладів Ірмологіона досі не виявлено, а ті, що опрацьовані, демонструють «достатньо вироблений нотний скоропис» – узвичаєний, а не пробний тип письма так званої руської або київської нотації (Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. С. 67).

³ Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії / ред. тому О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів: НТШ, 1993. Т. ССХХVI. С. 13.

(в Ірмологіонах календарно-мінейного структурного типу № 51, № 197, № 217 та інших). Як наголошує Ю. Ясіновський, скари доводили єдність гімнографічного репертуару в межах церковного календаря, спрощували пошук ірмосів, розміщених по гласах.

Є Ірмологіони з «авторськими» (або пізнішими) вступними текстами. Цей матеріал (наприклад, під назвою «Значіня співу» в Ірмолої переписувача «Григорія, дидака», № 256; «Предмова к боголюбивому пѣвцу», № 239, № 252; «Предисловіє ко пѣвцам церковним», № 734; «Предсловѣє к всякому благочестивому любящему пѣнія церковныя», № 560; «Предсловіє ко любомудрому і благочестивому читателю и пѣвцу о книзь сей», № 383) мав на меті пропагувати мистецтво співу серед широких верств українського народу, давав йому естетичну оцінку (догматичного характеру), інколи пояснював причини та умови створення збірників. Окремі Ірмологіони в кінці містять своєрідні післямови авторів із проханням виправити можливі помилки (котрих, до слова, траплялося чимало) і вибаченням за допущення їх, хоча загалом переписувачі були досвідченими й доволі грамотними людьми. В них поєднувалася праця соціально активних і відповідальних за свою справу громадян – носіїв етичних ідеалів барокової доби: музикантів-професіоналів (церковних співців, регентів, дяків, учителів нотної грамоти й церковного співу) та вправних переписувачів-редакторів-творців нотних Ірмологіонів¹. Ці світські люди були достатньо освічені й музично навчені, здатні до звуко-гармонічного аналізу, іноді знали греку і латину, грали на музичних інструментах, звично поєднували церковну та учительську роботу з ширшими богословськими та культурними зацікавленнями.

Схильність до музичного аналізу, хист до виховання та освітній потенціал більше чи менше втілені в іншого виду додатках – азбуках – зводах основних початкових відомостей з елементарної теорії музики, співу й письма. Такими є «Азбука начального учения простаго нотнаго пѣнія» (№ 41), «Азбука начального учения нотнаго пѣнія, содержащегося на цефавутном ключѣ» (№ 1062), «Алфавит Ірмологісанія» (нотна азбука) (№ 205), азбука та вправи з написання нот (№ 141), уривок нотної азбуки (№ 154), нотна азбука «Наука о ноті» (аркуші I–IV) (№ 383) та інші, а ще – «Сольмъзація до заправи нот» (№ 559). Остання – це специфічний тип умовного нотного письма (а в даному випадку його пояснення) для відтворення релятивного методу співу з нот. Він полягає в оволодінні спеціальною технікою та прийомом мутації (переміщення гексахорду), що було ключовим для освоєння текстів Ірмологіонів. Їхня суть – у практикуванні співу інтервальними послідовностями тонів і півтонів, коли ключ позначає абсолютну їхню висоту, а знак релятивного бемоля вказує місце верхнього звука півтона на нотному стані.

Так проявлялася панівна тоді система ладової організації – система модальності (умовна модель – гексахорд із шести звуків: *ут, ре, мі-фа, соль, ля*); поява релятивних ключів і бемолів (додаткових релятивних півтонів) всередині тексту вказувала на зміну звукоряду та перехід в іншу ладотональну ділянку². Сьогодні дослідники відзначають, що засоби переключення ключів-звукорядів, відображаючи стару модальну

¹ Часто вони самі уточнювали свій фах – «композитор і аудитор» (№ 251), «інтролігатор» (палітурник) (№ 254), дидакал (учитель, наставник) (№ 190).

² Детальніше про це: Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть) // Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник / ред. колегія І. Ф. Ляшенко (гол. ред.) та ін. К., 1974. Вип. 9. С. 205.

систему звуковисотної організації більшості українських церковних співів, не просто фіксували оригінальні для тієї епохи звукові явища (відхилення і модуляції із безприключевих мікросистем звукоряду у ладові мікросистеми з бемольними чи дієзними звукорядами), характерні для української мелодики інтервали, а надавали значно багатші за звучанням виражальні можливості напівам Ірмологіонів у порівнянні з пізнішими.

Як мензуральна система, київська нотація поступово витворила доволі широку ритмічну шкалу, що відповідало європейському темповому прискоренню в музиці. Найдавніші Ірмологіони демонструють переважно довгі тривалості нот: *бревіс*, *ціла*, *половинна*. Пізніше, з другої половини XVII століття цей комплект збагачувався за рахунок дрібніших довгот – *чвертки*, *вісімки* і навіть *шістнадцяті*. Із часом нота *бревіс* зникла, з'явилися крапка біля ноти і знак фермати.

Засоби нотолінійної фіксації відтворювали ще й метричну організованість синкретичних художніх форм, якими є напіви Ірмологіонів. Дослідники пов'язують це з переважанням у монодійному мистецтві часомірних принципів формотворення, бо в музичному ірмолоїному вірші діє специфічна метрика, що вимірюється великими ритмічними групами – «порціями часу» залежно від властивого людині естетичного сприйняття відношень часових пропорцій¹. Тому творча майстерність співаків (а отже великою мірою творців і переписувачів) проявляється ще й на інтуїтивному рівні, демонструючи певні, звичні для них, прийоми композиційної техніки – комбінації метророзмірів задля «розтягнення» або «стиснення» в часі словесного (тобто, виходить, і мелодійного) розміру.

Висновки. Аналіз українських рукописних Ірмологіонів на предмет ранніх письмових проявів музично-теоретичних знань їхніх авторів-переписувачів свідчить про те, що різнобічна діяльність цих книжників-співців (відбір і впорядкування піснеспівів, редагування, копіювання, перекладення з голосу на ноти) здійснювалася осмислено, на основі певних знань і практичного досвіду. Насамперед знання богословської практики дозволяло системно організовувати багатожанровий зміст Ірмологіонів з акцентом на високохудожні святкові зразки незалежно від їхнього походження; співацькі навички «давали право» редагувати нотний текст, komponуючи (збагачуючи або скорочуючи) мелодичний матеріал, вносити в нього ладоінтонаційні зміни згідно з власними смаками та вишколом у середовищі певної творчої школи, вміло редагувати орфографію завдяки розвинутому музичному мисленню і слуху, що неважко сприйняли стандартизовану нотолінійну нотацію, яка стала могутнім чинником освоєння і розповсюдження норм європейської тонально-гармонічної системи з її усталеними ладотональними та метроритмічними принципами.

Тож є вагомим підстави говорити про взаємозалежність музичної системи української церковної музики, системи нотопису й музично-аналітичних знань, яка була важливим етапом у розвитку іманентно музичного мислення, живої виконавської і композиторської практики та їхнього аналітичного розуміння. Останнє зародилося задовго до появи його перших письмових свідоцтв, котрі слід розглядати як намагання забезпечити широку практику монодійного співу ґрунтовними теоретичними основами.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2020 року

¹ Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. С. 70.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви *знаменний і київський* розспіву // Антонович М. *MUSICA SACRA: 36 статей з історії української церковної музики* / ред. і упор. Ю. Ясіновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 71–92.
2. Бажанській П. Історія руского церковного п'янія // *Душпастир*. 1890. Ч. 12. С. 368–375.
3. Бражников М. Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград: Музыка, 1972. 422 с.
4. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: В-во Львівської політехніки, 2017. 600 с.
5. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоеві, вид. 1775 року // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зредаг. В. Верига. Торонто, 1992. С. 136–137, 149–150.
6. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова* / під ред. д-ра В. Сімовича. Прага, 1929. Т. I. С. 425–440.
7. Цалай-Якименко А. С. Музыкально-теоретическая мысль на Украине и труды Николая Дилецкого // *Musica antiqua Europa orientalis*. Bydgoszcz, 1969. Polska. Acta Scientifica Congressus. II. S. 347–367.
8. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть) // *Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник* / ред. колегія: І. Ф. Ляшенко (гол. ред.) та ін. Київ, 1974. Вип. 9. С. 197–224.
9. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. 487 с.
10. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма // *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії* / ред. тому О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів: НТШ, 1993. Т. ССXXVI. С. 11–40.
11. Шреер-Ткаченко А. Развитие украинской музыки в XVI–XVIII веках // *Musica antique Europa orientalis*. Bydgoszcz, 1966. Polska. Acta Scientifica Congressus. I. Warszawa, 1966. S. 507–516.
12. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред.: Я. Д. Ісаєвич, О. С. Цалай-Якименко. Львів: В-во Отців Василян «Місіонер», НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. 623 с.
13. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу: монографічне дослідження. Львів, 2011. 468 с.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (1997). Something about Ukrainian church monody and the names "Znamenny" and "Kyivan" chants [Deshcho pro ukrainsku tserkovnu monodiiu ta pro nazvy znamennyi i kyivskyi rozspivy]. *MUSICA SACRA: A collection of articles from the history of Ukrainian church music* [Zbirnyk statei z istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakovycha NAN Ukrainy, pp. 71–92 [in Ukrainian].
2. Bazhanskii, P. (1890). History of Russian church singing [Istoriia ruskoho tserkovnoho peniia]. *Dushpastyr*, Part 12, pp. 368–375 [in Russian].

3. Brazhnikov, M. (1972). Old Russian music theory from manuscript materials of the 15th-18th centuries [Drevnerusskaya teoriia muzyki po rukopisnym materialam XV–XVIII vekov]. Leningrad: Muzyka, 422 p. [in Russian].
4. Hnatyshyn, O. (2017). The historical dimension of Ukrainian musical-theoretical concepts [Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii]. Lviv: V-vo Lvivskoi politekhniki, 600 p. [in Ukrainian].
5. Matsenko, P. (1992). The composition and technical structure of the melodies of the Kyiv chant in the Pochaiv irmoloi [Sklad ta tekhnichna budova melodii Kyivskoho rozspivu v Pochaivskomu Irmoloievi]. Toronto, pp. 136–137, 149–150 [in Ukrainian].
6. Steshko, F. (1929). Sources for the history of early church singing in Ukraine [Dzherela do istorii pochatkovoï doby tserkovnoho spivu na Ukraini]. Praha, pp. 425–440. [in Ukrainian].
7. Tsalay-Yakymenko, A. (1969). Musical-theoretical thought in Ukraine and the writings of Nikolay Diletsky [Muzykalno-teoreticheskaya mysl na Ukraine i trudy Nikolaya Diletskogo]. *Musica antiqua Europa orientalis* No. 2, pp. 347–367 [in Russian].
8. Tsalay-Yakymenko, O. (1974). Kyiv notation as a relational system (from manuscripts of the 16th-17th centuries) [Kyivska notatsiia yak reliatyvna systema (za rukopysamy XVI–XVII stolit)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*: No. 9, pp. 197–224 [in Ukrainian].
9. Tsalay-Yakymenko, O. (2002). The Kiev school of music in the 16th century [Kyivska shkola muzyky XVI stolittia]. Kyiv; Lviv; Poltava. 487 p. [in Ukrainian].
10. Tsalay-Yakymenko, O. (1993). Translated singing literature of the 16th-17th centuries in Ukraine and its musical verse form [Perekladna pivcha literatura XVI–XVII stolit v Ukraini ta yii muzychno-virshova forma]. *Zapysky NTSH: Pratsi Muzykoznavchoi komisii*. Vol. CCXXVI. Lviv: NTSH, pp. 11–40 [in Ukrainian].
11. Shreer-Tkachenko, A. (1966). The progress of Ukrainian music in the sixteenth to seventeenth centuries [Razvitie ukrainskoy muzyki v XVI–XVIII vekakh] // *Musica antiqua Europa orientalis*. No. 2, pp. 507–516 [in Russian].
12. Yasynovskyi, Yu. (1996). Ukrainian and Belarusian note-linear irmoloys of the 16th-18th centuries: catalogue and codicological and paleographic studies [Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit: Kataloh i kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennia]. Lviv: V-vo Ottsiv Vasyliian „Misioner“, 623 p. [in Ukrainian].
13. Yasinovskyi, Yu. (2011). Byzantine hymnography and church monody in early modern Ukrainian reception [Vizantiiska hymnografiia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu]. *Monograph*. Lviv, 468 p. [in Ukrainian]

OKSANA HNATYSHYN

Hnatyshyn Oksana, Doctor in Art Criticism, associate Professor of Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

UKRAINIAN IRMOLOGIONS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF ANALYTICAL COMPREHENSION OF MUSIC

Setting problems. The Ukrainian Irmologions represent to our contemporaries the musical and analytical knowledge common in the medieval Ukraine. In line with study of the Ukrainian musical-theoretical heritage, it is important to understand what problems our distant predecessors were solving and how they solved them.

Relevance of the study. Studying written sources of the formation of Ukrainian science on music, today turn mainly to the first handwritten treatises, "Grammar of Music" by M. Diletsky. However, the traditions of analytical comprehension of music developed in Ukraine a little earlier and were reflected in writing in Irmologions. It is time to analyze this stage in the evolution of Ukrainian scientific and musical thought.

Analysis of recent researches and publications. P. Matsenko noted the analytical abilities of the printers of that time, which were similar to the experience of the Irmologionists' scribes. M. Antonovych noticed different principles of styling in handwritten and printed Irmologions, etc. O. Tsalay-Yakymenko approached the topic of the beginnings of the Ukrainian musical and theoretical thought mainly in the direction of musical pedagogy. The Catalogue of the notolinium Irmologions by Yu. Yasinovsky made it possible to a separate special study of musical and analytical knowledge of their authors-copyists.

The purpose of this article. The purpose of the proposed study is the most complete and comprehensive characteristic of the medieval stage of development of the Ukrainian musical and theoretical thought with its worldview, spiritual, aesthetic and musical-stylistic traditions, views and norms.

Summary of the research. The Ukrainian Irmoloy is a multi-genre song collection, skillfully composed of various (local and borrowed) songs. At the same time, these books contain all kinds of additional information that is carried in the margins of the text by glosses and interpolations. They show not only the acquired singing experience, but also the established system of the corresponding analytical knowledge. Thus, the songs were selected according to local traditions, local preferences, customs of local schools, aesthetic tastes of their scribes. The scribes were well versed in the origin of the songs that lived in their environment. Some of them pointed out the linguistic translation of the song, which, together with its musical translation from nonlinear notation to new linear notes, contributed to the spread of foreign musical material in the repertoire of local singers. The knowledge of genres is evidenced by "scars", "registers" – lists of material contained in Irmologion. The scribes were quite literate people: they combined the activities of professional musicians and skilled copyists-editors-creators of music Irmologions. Appendices to the main text – "Alphabets" – were brief summaries of initial information on the elementary theory of music.

Results and their significance. The versatile activity of secular scribes-singers took place meaningfully, on the basis of certain knowledge and practical experience. Particularly noticeable is the knowledge of theological practice, genre diversity, developed musical thinking and hearing, which contributed to the rapid spread of the norms of the European tonal-harmonic system, and also figurative imagination and natural symbolic thinking, which ensured the unmistakable translation of the old Kyiv backdrop writing into a standardized noto-linear notation. Performing skills "gave the right" to edit the musical text according to their tastes and training in the environment of a particular creative school. The study of the note-linear irmoloys as indicators of early fixation of analytical comprehension of the ancient Ukrainian liturgical creativity proves that it was born long before the appearance of its first written evidence.

Keywords: Irmologion, chants, notation, musical-theoretical knowledge, solmization and metrorhythmic principles.

Гнатышин О. Е. Украинские Ирмологионы в контексте развития аналитического познания музыки

Целью предлагаемого исследования является наиболее полная и всесторонняя характеристика средневекового этапа в развитии украинских музыкально-теоретических знаний с его мировоззрением, духовными, эстетическими и музыкальными традициями, взглядами и нормами. Поэтому объектом исследования являются ранние рукописные проявления

рационального усвоения монодии, а предметом – содержание украинских Ирмологионов (выбор песнопений, азбуки, комментарии, случайные указания и другое, зафиксированное в Каталоге Ю. Ясиновского), что в совокупности раскрывает специфические знания и понимание музыкального творчества наших предшественников.

Актуальность предложенного исследования обуславливает необходимость разработки вопросов средневековой истории украинских музыкально-теоретических знаний, не получившей специального многогранного раскрытия, хотя на неё неоднократно указывали украинские музыковеды, в частности медиевисты.

Содержание статьи раскрывает знания украинцев в сферах богословской практики, жанров монодии, происхождения песнопений, показывает устоявшиеся традиции в слуховом восприятии музыки, объясняет высокий уровень нотной письменности, точно фиксирующей ладо-ритмические и метрические особенности украинской гимнографии.

Результаты и выводы: музыкально-теоретические знания украинцы получали в практике задолго до их первого письменного выражения в рукописных нотолинейных Ирмологионах. Те первоначальные фиксированные проявления анализа музыки касались исключительно церковного пения – определяющего тогда компонента украинской музыкальной культуры. Постоянство знаний, касающихся репертуара, его нотной фиксации и исполнения (сольмизации) дают основания рассматривать их как отдельный этап в истории украинского теоретического восприятия музыки, представленный синтезом музыкальной практики, общим уровнем научной мысли, социально-культурными условиями жизни, украинскими мировоззренческими традициями, индивидуальными качествами творцов и переписчиков Ирмологионов.

Ключевые слова: Ирмологион, песнопения, нотописание, музыкально-теоретические познания, сольмизационные и метроритмические принципы.