

DOI: 10.33398/2224-0926-2021-1-39-43-53

УДК 783.3

Юрій Ясіновський

ORCID ID: 0000-0002-0927-0133

ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ ПІСНЕСПІВІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ

Досліджуються ірмоси як провідний жанр церковної монодії в Київській митрополії, які зберігали багатівікову музично-поетичну тяглість від часів прийняття християнства до середини XIX ст. Також, мабуть, засвідчують незмінність мелодичного змісту в часи їх сприйняття й адаптації балканськими слов'янами, пізніше на Русі. Не змінили ірмоси своєї музичної стилістики і під час реформи нотації в другій половині XVI ст. з невменної (кулізмяної) на лінійно-мензуральну (київську). Київська квадратна нота дозволяє сьогодні чітко й однозначно прочитувати мелодичний текст церковної монодії, в тому й ірмосів, і широко розгорнути дослідницький дискурс над цією багатівіковою пісенно-музичною традицією. Окремі спостереження вже увиразнюють міцну й досконалу організацію музичних форм і принципів формотворення, що базуються на власне музичних засадах. А це відкриває прямий шлях до пізнання музичної стилістики піснеспівів церковної монодії, зокрема ірмосів.

Ключові слова: Київська митрополія, церковна монодія, ірмоси, музичні форми.

В усвідомленні величі і красоти храмів давнього Києва, Чернігова, Галича, витонченої техніки і колористики мозаїк, фресок та ікон, багатих поетичними образами, сюжетами і піднесеним стилем перекладного й оригінального письменства, високої писемної культури й яскравої ошатності рукописних книг сьогодні нас тішить не лише безпосереднє візуальне сприйняття цих національних мистецьких скарбів, але й усвідомлення їх краси й унікальності через всебічне їх наукове осмислення. Нас тішить не лише краса зовнішня, споглядальна, але й пізнання дивовижної гармонії цілості і деталей, барвистої ошатності й гармонії кольорів, богословських символів і глибоких думок, і вишуканий стиль передачі їх на письмі, чудова орнаментика і багатство мистецьких образів, наповнених глибокими духовними переживаннями. Головним осердям цього пізнання є усвідомлення мистецької, літературної і мовної стилістики, що, власне, і є найважливішим способом пізнання істинної краси нашої спадщини, її тісної пов'язаності з візантійською культурою і західноєвропейською, східними витоками, над якими витає власна творчість народу та його видатних творців.

Чи можемо так само відчувати й розуміти красу нашого церковного співу, зосібна сакральної монодії як головного осердя співу літургійного? Мабуть, поки що ні. І головною причиною тут є те, що ми загубили мистецький код співаних мелодій як в їх усному переданні, так і за нотними записами. Тому й розмови про сакральний спів і його красу ведуться опосередковано – то через ошатність нотованих рукописних кодексів, то за реляціями зчудованих цим співом чужоземних мандрівників чи високих емоційних оцінок безпосередніх співців-виконавців і писарів нотованих рукописів.

Головною причиною такого становища є недостатнє вивчення церковної монодії, особливо ж за її лінійно-мензуральними записами, а з іншого боку – міцно закорінене переконання про домінуюче значення слова, до того ж слова прозаїчного, яке рішуче підкорило собі музично-співну складову й, відповідно, творило «музичну прозу».

Та знаємо з різних джерел, що понад тисячу літ Візантійська імперія творила величаву духовну красу християнських церковних співів, щедро черпаючи високу поетику і витончену стилістику від своїх великих попередників – старозавітних обрядових практик, мистецької культури античного світу та східних цивілізацій. Провідне місце у візантійських богослуженнях належало гімнографії та її пісенним формам, де у властивих їм поетичних і музикальних формах і засобах оспівувалася краса Божої мудрости, щирі молитовні прохання, розкаяння і радість пізнання Всевишнього. В ієрархії церковного мистецтва гімнографія та її співні форми займали центральну зв'язуючу ланку в усьому ансамблі середньовічного мистецтва. Разом з архітектурою, малярством і співом гімнографія і церковна монодія були символічно-мистецьким узагальненням релігійної свідомості й утверджували християнську віру. Зміцнюючи високі релігійні почування, гімнографія усвідомлювала власну мистецьку самоцінність, що лягло в основу слов'яно-руського та європейського мистецтва Середньовіччя і Ранньомодерної доби.

Перед дослідником музичної стилістики церковної монодії одним з основоположних питань є вибір відповідного матеріалу для музично-аналітичних спостережень. Що обрати серед численних жанрів і форм церковної монодії, які відображають величезне розмаїття форм і способів співу, по-різному ставляться до слова, по-різному оперують звуковими барвами як у вимірі звуковисотному, так і часомірному? Які жанри у своєму розвитку найменше піддавалися стороннім впливам, не змінювали своєї стилістики, забезпечуючи тим самим виразну тяглість від давніх часів до новітніх і повноцінно функціонували в музично-літургійній практиці?

До таких жанрів, напевно, належать ірмоси. Ще у Візантії, починаючи з VIII століття, ірмоси стають провідним жанром власне грекомовної гимнотворчості, в яких спів і слово були пов'язані напрочуд міцно і гармонійно. Значною мірою це впливає з огляду на їх літургійну функцію: ірмоси були мелодико-ритмічним моделями для тропарів канонів, а тому наділялися строгими формами власне на музичній основі, за якими легко і зручно було виконувати тропарі. З цього огляду ще у Візантії ірмоси складали окремі збірники-ірмологіони (тобто книги ірмосів), за якими церковні співці вивчали їх не лише як моделі для тропарів канонів, але й, взагалі, як співні форми задля опанування вокальною технікою, вмінням орієнтуватися в гласах-іхосах (тобто, ладових системах), відчувати логіку побудови цілого та його окремих складових, на основі певних метричних моделей: навчалися оперувати моделями-поспівками в рамках певного гласу-ладу та композиційної структури. Ірмоси несли також велике богословське навантаження, будучи тісно пов'язаними зі старозавітною спадщиною – біблійними піснями, наповнені високою поетикою, тексти яких укладали найвидатніші поети-гимнографи. Тож не випадково, що саме ірмосам, а саме їх дослідженням і публікаціям, чи найбільше зусиль доклали Егон Веллес, Софроній Евстрадіадіс, Ервін Кошмідер, Мілош Велімірович,

Слена Метревелі, Мирослав Антонович, Крістіян Ганнік та ін. За українсько-білоруськими нотолінійними ірмолями ірмоси публікувалися й досліджувалися також нами.

Тому-то й ірмоси в при перекладах з греки на церковносло'янську мову зберігали свої структурні моделі, мелодику, і метрику і загалом високий поетичний стиль¹. Тож цілком ймовірно, що високий музично-поетичний вимір ірмосів після перенесення і закріплення їх в Київській Церкві зберігали їх незмінним чи то в кулізмих записках XI–XVI ст., чи то в лінійно-мензуральних, починаючи з кінця XVI ст. Тут цікаво зауважити, що саме ірмоси складають основу і якнайповніше охоплюють репертуар українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонів. Звідси випливає висновок, що саме ірмоси і є тим жанром, який зберіг музично-стилістичну традицію від часів Княжої доби до середини XIX ст. Інші ж жанри в нотолінійних ірмологіонах представлені неповно, навіть фрагментарно, а чимало псалмодичних жанрів взагалі залишилися поза нотованими текстами або ж їх вписували дуже рідко (прокимни, євангельські стихири та ін.).

Тож не випадково, що саме ірмоси в нотолінійних ірмолях отримали такі високі оцінки, як, наприклад, архимандрита Харківсько-Курязького Преображенського монастиря Онуфрія на схилку XVII ст.:

«найпаче болши же ирмосами церков Христова украшається», «ірмос красота церковная і умиленіє ко Богу», «ірмос ест пѣснь високая степенная. Ово шумом поется, овогдаже ясно пророчествуєт і теплим плачем горнія слези іспущая зѣло вопіющи молится ко Богу о души своєй», в «ірмосах старий і новий закон сказуєть сенс», «ірмось вся предивныя тайны и милост божію неизъглаголанную в собѣ крыєть и содержить»².

Виникає питання – як віднайти музично-співні еквіваленти таким високим оцінкам жанру ірмосів, у чому полягає їх краса як краса музикальна?

Ще давні греки усвідомлювали музику як мистецтво *часу*, і її музичні форми є насамперед формами часу. Тому, за Олексієм Лосєвим, «музика як мистецтво часу отримує цілком виразну логічну структуру»³. У різний спосіб музичні форми вибудовуються за двома найважливішими принципами – тотожність і контраст, й увесь процес розвитку є постійним змаганням тотожності і контрасту⁴. І саме в цьому розвитку творяться певні логічні структури, за якими на слух ми сприймаємо красу як гармонію побудови цілого та його окремих частин⁵.

¹ Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen. *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians [=NRWakW Abh., 117; *Patristica slavica*, 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, с. 175–186.

² Ясіновський Ю. Предмова архимандрита Онуфрія до Ірмологіона Курязького Преображенського монастиря. *Українська музика*, 2016/1, 92–96.

³ Лосєв А. Ф. Музыка как предмет логики. А. Ф. Лосєв. *Из ранних произведений*. Москва: Изд-во «Правда», 1990. С. 330.

⁴ Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971. С. 57.

⁵ Горюхина Н. Поэтичность музыки. Н. А. Горюхина. *Очерки по вопросам стиля и формы*. Київ: Музична Україна, 1985. С. 26–39.

Ці закономірності властиві як класичній музиці, що створювалася на основі усвідомлення законів музичного розвитку і форми, так і народній пісенності як інтуїтивне пізнання музичного розвитку. Тому не випадково Трасібулос Георгеадес (1907–1977), грек, багатолітній глава мюнхенської музикологічної школи, обґрунтовував спільні принципи музичної організації як в європейській музиці доби класицизму, так і в музиці греко-еллінській та візантійській, які спиралися на ідеальні музичні форми, що випливали з глибокого розуміння їх творців самої природи музики як організованого в часі мистецтва звуків.

Одним із перших дослідників музичних особливостей церковної монодії за українськими нотолінійними ірмолями був російський священник Іван Вознесенський (1838–1910). Він звернув увагу на особливості «південно-руської» редакції церковних піснеспівів, які були добре організовані в «такти», тобто були наділені рівномірним метричним пульсом і розвивалися за класичними зразками формотворення⁶.

Цінними є аналітичні спостереження над музичною складовою ірмосів Сергія Скребкова (1905–1969), російського теоретика і знаного авторитета в ділянці музичного аналізу. Ще під час війни він зацікавився церковною монодією і працював над нотолінійними рукописами в Державному історичному музеї Росії (ГИМ). Близько 1950 року завершив свою працю, яка, проте, діждалася виходу в світ 1969 вже після смерті автора⁷. Особливо увагу дослідника привернули українсько-білоруські ірмолої, зокрема Віленський 1653 року (ГИМ, Син. п. 32). В результаті своїх аналітичних спостережень Сергій Скребков дійшов виснову, що в багатьох піснеспівах «спостерігаються загальні принципи музикального формотворення – повтори, вар'ювання, контраст, реприза точна, реприза змінена, а також структури на зразок дроблення, підсумовування, типу співставлення з наступним об'єднанням і т. д.»⁸. І хоча ці принципи є досить плінними й непостійними, та незмінним залишається «мелодичний контур опорних звуків, головно послідовність всіх заклучних звуків у стишках піснеспівів»⁹.

Докладніше зупинився на ірмосі 1-ї пісні 4 гласу *Наставльшему древле*, де у Віленському рукописі визначив чітку тричастинну форму, побудовану на основі тематичного контрасту середньої частини. Задля виразнішої демонстрації сутності музичної форми синхронно додав ще варіант з московського рукопису 70-х років XVII ст., в якому чи то через недогляд писаря, чи в результаті опори на реформований переклад церковнослов'янської мови була опущена важлива, з точки зору музичного розвитку, фраза, що позбавила форму контрасту, тож тричастинна композиція перетворилася в аморфну двочастинну:

⁶ Вознесенский И. И. *Церковное пение православной Юго-Западной России по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков*. Вип. 1–3, 2-ге вид.: Москва: Из-во П. Юргенсона 1898

⁷ Скребков С. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века*. Москва: Музыка 1969.

⁸ Там само, с. 14–15.

⁹ Там само, с. 15 (підкреслення Автора).

1 часть

Вильно (1653)

На_ ставль_ ша_ го древ_ ле из_ ра_ и_ ля

Москва (167...)

На_ ставль_ ще_ му древ_ ле из_ ра_ и_ ля бе_ жа_

бе_ жа_ ща от ра_ бо_ ты фа_ ра_ о_ на

ща_ го от ра_ бо_ ты фа_ ра_ о_ но_ вы

2 часть

спас_ ща_ го во_ мо_ ри и во пу_

и в пу_ сты_ ни

3 часть

сты_ ни пи_ тав_ ша во_ спо_ ем из_ ба_

пи_ тав_ ше_ му по_ им из_ ба_ ви_ те_ ля бо_ гу

ви_ те_ ля бо_ га на_ ше_ го я_ ко про_ сла_ ви_ ся.

на_ ше_ му я_ ко про_ сла_ ви_ ся.

«Варто зауважити, піше далі Скребков, другий варіант виявляється музично дещо збідненим, він втратив елементи контрастності, став меншим за діапазоном, в ньому посилюються речитативні риси. Ці елементи певної музичної схематизації напіву не є тут випадковими, вони прослідковуються в дуже багатьох мелодіях знаменного розспіву московсько-новгородської традиції в порівнянні з „юго-западом”, особливо в порівнянні з традиціями церковного співу на Україні тієї епохи»¹⁰.

Сергій Скребков виокремлює такі підставові особливості мелодій церковної монодії як їх квартава природа та перевага низхідного руху, що, зрештою, загалом властиве давній музиці і тому «плагальність є панівним типом функційних співвідношень»¹¹.

¹⁰ Скребков С. *Русская хоровая музыка...*, с. 17.

¹¹ Там само, с. 18.

Цікавими є його спостереження над системою гласів і спроби виявити їх ладово-функційні особливості.

Головний висновок Сергія Скребкова в спостереженнях над піснеспівами церковної монодії українсько-білоруської редакції полягає в тому, що він переконливо продемонстрував присутність в них чітких логічних форм і принципів розвитку на основі власне музичної їх природи.

Впродовж тривалого часу українські ірмоси вивчав Мирослав Антонович¹². Досліджував ірмоси за гласами, зокрема їх каденційними побудовами, і дійшов висновку про їх музично-стильову стабільність і міцні композиційні форми.

Великий вклад у розуміння музичної природи піснеспівів української сакральної монодії зробила Олександра Цалай-Якименко, особливо ж у своїй останній монографії «Київська школа музики»¹³. А нотний матеріал, опрацьований з позиції його наукового осмислення й організованого за чіткими композиційними побудовами, опублікований в її Антології 2000 року¹⁴. На основі скрупульозного вивчення метрики як словесної, так і музичної складової монодичних піснеспівів за українськими нотолінійними ірмологіонами, вона розробила струнку теорію¹⁵. У тісному поєднанні силабіки слова і метрики мелодики формуються синкретичні логічні побудови, від найнижчих «ритм-стоп» до цілісної композиції, яку називає *ірмолойний мелодичний вірш*. Тобто, ця музично-поетична форма «ґрунтується одночасно як на музичних, так і на словесних постійних константах»¹⁶. Дослідниця на великій кількості музичних прикладів демонструє велике багатство й розмаїття *ірмолойних мелодичних віршів*, які власне й творять музично-стильову основу піснеспівів сакральної монодії Київської Церкви.

Певні результати маємо і в наших музично-аналітичних спостереженнях над музичною складовою піснеспівів церковної монодії. Ще в першій половині 1970-х років у праці над кандидатською дисертацією нами ґрунтовно була опрацьована теоретична база музичних форм і формотворення, що склало третій розділ нашої праці, яка була завершена 1975 р., а захищена 1978-го. Пізніше матеріал цього розділу був опублікований окремим виданням¹⁷. Ось головні пункти наших висновків:

«Аналітичні спостереження над півчим мистецтвом української рецепції церковної монодії XVI–XVII ст. свідчать, що тут:

1) виразові і формотворчі музичні засоби значною мірою незалежуються від словесних структур;

¹² Antonowycz M. Ukrainische Hirnen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie. *Musik des Ostens*, 5 (1969) 7–22 (укр. переклад: Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. М. Антонович. *Musica sacra*, с. 39–55; його ж. *The Chants from Ukrainian Heirmologia / Utrchtse bijdragen tot de muziekwetenschap*. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

¹³ Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII століть*. Київ – Львів – Полтава, 2002.

¹⁴ Цалай-Якименко О. *Духовні співи давньої України*. Київ: Музична Україна, 2000.

¹⁵ Цалай-Якименко О. *Київська школа музики...*, с. 55–101.

¹⁶ Там само, с. 68.

¹⁷ Ясіновський Ю. *Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі* [=Історія української музики. Вип. 22: дослідження] / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики. Львів: В-во Львівської політехніки, 2014.

2) у тематизмі спостерігаються значні якісні зміни – інтонаційні, звуковисотні, ритмічні, структурні, що дає підставу стверджувати про пісенний і танцювально-моторний тематизм;

3) ладові побудови виявляють чітку тенденцію до централізації тяжінь навколо єдиного ладового центру; відбувається диференціація головних функцій ладу – Т, D і S; цілком виразно постає питання про тональну організацію звуковисотности;

4) у ритміці спостерігається регулярність, періодичність часових співвідношень, що промовляє за велику формотворчу роль метрики;

5) музична форма насичена періодичною повторністю – від структур найменшого плану (мотив, фраза) аж до великих побудов; цілком виразно виявляються структурні типи формотворення – експонування, розвиток, завершення;

6) композиційні структури наповнені стрункістю, єдністю і внутрішньою логікою розвитку власне музичної сутности; найтиповішою композиційною формою є двочастинна і часто з репризою; іноді можна говорити і про появу періоду й тричастинної репризної форми;

7) драматургія цілого утворює циклічні побудови, де зосереджуються різні елементи формотворення – тематичний, ладовий, ритмічний, структурний, та провідну роль відіграє тональна організація як вищий прояв самостійности музичного мислення»¹⁸.

Пізніше, починаючи з початку нового тисячоліття, нами провадяться публікації ірмосів та невеликі музично-аналітичні коментарі й дослідницькі етюди-спостереження над їх формою і формотворенням. Так, у статті про два канони на Різдво Христове йдеться про основоположні музичні принципи музичної форми та розвитку, які власне й стають основними компонентами в проспівування тропарів канону¹⁹. Тобто, незважаючи на окремі словесні неспівпадіння, виконавець тропаря міцно тримається основного композиційного каркасу ірмоса. Пізніше такі спостереження публікувалися нами при виданні воскресних ірмосів²⁰ та повного репертуару ірмосів за Супрасльським ірмологіоном Богдана Онисимовича²¹.

¹⁸ Там само, с. 79–80.

¹⁹ Ю. Ясиновский. Два канона Рождеству Христову в украинско-белорусских нотнойлинейных Ирмологиянах. *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit / Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / ред. Hans Rothe, Dagmar Christians [=Abhandlungen der nordrhein-westfälischen akademie der Wissenschaften, Bd. 117; Patristica Slavica, Bd. 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh, 2007. С. 315–324.

²⁰ Ю. Ясиновський. *Воскресні ірмоси вісьмох гласів* / упоряд., комент., вступна стаття [=Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії / Інститут літургійних наук УКУ, Інститут Східних Церков Баварського університету ім. Юліуса-Максиміліана у Вюрцбурзі. Вип. 9]. Львів: УКУ, 2013; його ж. Питання музичної форми в піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби). *Українська музика*. 2012/2. 41–51.

²¹ Ю. Ясиновський. *Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років*. У 2х кн. / Редактор Крістіан Ганнік [=Київське християнство XI; Історія української музики 25: Джерела]. Львів: В-во УКУ, 2018.

Як зразок цілісної композиції й увиразнення музичної поетики ірмосів пропонуємо музично-аналітичний етюд на матеріалі воскресного ірмоса з Львівського ірмоля кінця XVI ст. (ЛНБ, МВ 50).

глас 1, пісня 1 6 r

Тво-я по-бе-ди-тель-на-а де-сны-ца
ко-го-лѣ-пно во-крѣ-пости про-сла-ви-ся
та-ко-бе-со-мѣ-те-на во-се-мо-гѣ-щи-а
про-ти-вен-ны-а со-тре-и-ра-на-ти-но-мъ
пѣ-ть-гѣ-бы-ни-ш-но-ва-ль-ше.

Загальна композиція ірмоса охоплює п'ять стишків по 12–13 силаб. Тривалість звучання першого стишка (12 складів) вкладається в 14 цілих нот і творить чотири фрази тридольного ямбічного розміру. Перша фраза починається затактом й добре узгоджується зі смисловим акцентом слова «твоя» на останньому складі. Логічно-смислові акценти зміцнюються ритмічними і ладовими компонентами: низхідною малосекундною інтонацією з кількакратним повторенням тону **h**, що надає композиції стійкості й виокремлює характерну фригійську поспівку. Початковий затакт й останні дві половинні нотки обрамлюють стишок і творять своєрідні *пре-* і *постлюдію*. Логічні наголоси у фразах в основному співпадають з поділом на «такти», зберігаючи ямбічну структуру. Лише в третій фразі цей акцент дещо слабший, що пов'язано з пожвавленням мелодичного руху і ритмічним дробленням. Низхідний напрям двох попередніх фраз змінюється хвилеподібним коливальним рухом вниз–вверх–вниз. Це пожвавлення припадає на третю фразу форми, її *золоту середину*²², надає виразної динаміки мелодичному розгортанню, що позначене певним розширенням і подоланням тридольності. Остання заключна фраза утворює висхідний рух цілими нотками надає музичній формі завершального характеру.

²² Про золоту середину в музиці див.: Э. К. Розенов. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. В кн. Э. К. Розенов. *Статьи о музыке*. Москва: Музыка, 1982. С. 119–157.

Отож тут виразно означені три структурні фази розвитку, де перші дві фрази мають чітку експозиційну функцію повторної будови (класичний зразок музичної стилістики доби класицизму), третя наділена розвитковою функцією, а четверта – завершальною. За структурою це нагадує старовинну двочастинну форму, де початкові дві фрази творять експозицією, а третя і четверта поєднують розвиток і завершення з елементами репризности. Істотні корективи в логіку музичного формотворення вносить словесний текст: ствердний квартовий рух **g-a-h-c** пом'якшує зміщений логічний акцент з **c** на **a** – десныца – і завершальні звуки **c-h** водночас стають своєрідною репризою початкової ямбічної структури, ладотонально підсилюючи репризність заключної структури.

У подальшому стишки групуються в таку ж двочастинну старовинну форму: другий і невеликий третій творять з першим експозицію, а останні два – розвиткову фразу в поєднанні з репризно-завершальною.

Отож ірмоси, очевидно, і були тим жанром церковної монодії, що зберігав багатовікову музично-поетичну тяглість у Київській митрополії від часів прийняття християнства до середини XIX ст. Ба більше, ірмоси, мабуть, засвідчують незмінність мелодичного змісту в часи їх сприйняття й адаптації слов'янами, спершу балканських, а пізніше на Русі. Не змінили ірмоси своєї музичної стилістики і під час стрімкої зміни форми нотації з невменної (*кулизмяної*) на лінійно-мензуральну (*київську*) в другій половині XVI ст. І саме київська квадратна нота дозволяє нам сьогодні чітко й однозначного прочитувати мелодичний текст церковної монодії, в тому й ірмосів, і широко розгорнути дослідницький дискурс над нашою багатовіковою пісенно-музичною традицією. Окремі спостереження вже увиразнюють міцну й досконалу організацію музичних форм і принципів формотворення на власне музичних засадах. А це відкриває прямий шлях до пізнання музичної стилістики піснеспівів церковної монодії, зокрема ірмосів.

Yasinovskiy Yu. The Question of Studying Musical Stylistics Songs of Ukrainian Church Monody.

Irmos as the leading genre of church monody in the Kyiv metropolis preserved centuries-old musical and poetic longevity from the time of the adoption of Christianity to the middle of the 19th century. This genre also seem to testify to the invariability of the melodic content during their perception and adaptation by the Balkan Slavs, and later in Russia. Irmos did not change their musical style during the reform of notation in the second half of the 16th century from neumatic (kuluzmiana) to linear-mensural (Kiev). Today, the Kyiv square note allows us to clearly and unambiguously read the melodic text of the church monody, including the irmos, and to expand the research discourse on this centuries-old song and music tradition. Some observations already emphasize the strong and perfect organization of musical forms and principles of formation, based on the actual musical principles. And this opens a direct path to learning the musical style of the chant church monody, in particular Irmos.

Key words: *Kyiv metropolis, church monody, irmos, music form.*

Література

1. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton 1974.
2. Antonowycz M. Ukrainische Hirnen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie. *Musik des Ostens*, 5 (1969), S. 7–22.
3. Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen. *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians [Patristica slavica, 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh, 2007. С. 175–186.
4. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971.
5. Вознесенский И. И. *Церковное пение православной Юго-Западной России по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков*. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1898.
6. Горюхина Н. Поэтичность музыки. Н. А. Горюхина. *Очерки по вопросам стиля и формы*. Київ: Музична Україна, 1985. С. 26–39.
7. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. А. Ф. Лосев. *Из ранних произведений*. Москва: И-во Правда, 1990.
8. Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. Э. К. Розенов. *Статьи о музыке*. Москва: Музыка, 1982. С. 119–157.
9. Скребков С. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века*. Москва: Музыка, 1969.
10. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII століть*. Київ – Львів – Полтава, 2002.
11. Цалай-Якименко О. *Духовні співі давньої України*. Київ: Музична Україна, 2000.
12. Ясіновський Ю. *Воскресні ірмоси вісьмох гласів / упоряд., комент., вступна стаття [=Антологія візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії / Інститут літургійних наук УКУ, Інститут Східних Церков Баварського університету ім. Юліуса-Максиміліяна у Вюрцбурзі. Вип. 9]. Львів: УКУ, 2013.*
13. Ясіновський Ю. Два канона Рождеству Христову в українсько-білоруських нотнолінійних Ирмологіонах. *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit / Beiträge einer internationalen Tagung / ред. Hans Rothe, Dagmar Christians [Patristica Slavica, Bd. 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007. С. 315–324.*
14. Ясіновський Ю. Ирмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років / ред. Крістіан Ганнік [=Київське християнство XI: Джерела]. Львів: УКУ, 2018.
15. Ясіновський Ю. Передмова архимандрита Онуфрія до Ирмологіона Курязького Преображенського монастиря. *Українська музика*, 2016/1. С. 92–96.
16. Ясіновський Ю. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби). *Українська музика*, 2012/2. С. 41–51.
17. Ясіновський Ю. *Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі [=Історія української музики. Вип. 22: дослідження]. Львів: Львівська політехніка 2014.*

References

1. Antonovych, M. (1974) *The Chants from Ukrainian Heirmologia*. Greyhton. [in English]
2. Antonovych, M. (1969) Ukrainian Hirnen in the light of Byzantine music theory. *Musik des Ostens*. (Vol. 5). (p. 7–22). [in German]
3. Hannick, Ch. (2007). *Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen*. H. Rothe, D. Christians (Eds.), *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Patristica slavica (Vols. 15). (p. 175–186). Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh. [in German]
4. Asafev, B. (1971) *Form is musical as a process*. Leningad: Muzyka. [in Russian]

5. Voznesenskiy, I. (1989) *Church singing of the Orthodox South-West Russia according to the musical-linear irmologists of the 17th and 18th centuries*. Moscow : P. Yurgenson. [in Russian]
6. Horiukhina, N. (1986) The poetry of music. In: Horiukhina N. *Essays on questions of style and form*. (p. 26–39). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
7. Losev ,A. F. (1990) Music as a subject of logic. In: Losev A. *From early works*. Moscow: Pravda. [in Russian]
8. Rozenov, E. K. (1982) Zakon zolotogo secheniya v poezii i v muzyke. In Rozenov E. *Stat'i o muzyke*. (p. 119–157). Moscow: Muzyka. [in Russian]
9. Skrebkov, S. (1969). *Russian choral music of the 17th–the beginning of the 18th century*. Moscow: Muzyka. [in Russian]
10. Tsalai-Yakymenko, O. (2002) *Kyiv School of Music of the 17th century*. Kyiv – Lviv – Poltava.[in Ukrainian]
11. Tsalai-Yakymenko, O. (2002). *Spiritual songs of ancient Ukraine*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
12. Yasinovsyy, Yu. (2013) *Sunday irmos of eight modes*. (Vol. 9. Anthology.). Lviv: UCU. [in Ukrainian]
13. Yasinovskyy, Yu. (2007) *Two canons of the Nativity of Christ in Ukrainian-Belarusian non-linear Irmologion*. H. Rothe, D. Christians (Eds), *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit*. *Patristica Slavica*. (Vol. 15). (p. 315–324). Padeborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh. [in Russian]
14. Yasinovskyy, Yu. (2018) *Irmos of the Kyivan Church: Critical edition of the Suprasl non-linear irmology of 1598–1601*. Ch. Hannik (Ed.). [=Kyiv Christianity XI: Sources]. Lviv: UCU [in Ukrainian]
15. Yasinovskyy, Yu. (2016) Preface by Archimandrite Onufriy to Irmolohion Kuryazkoho Preobrazhenskogo monastyrya. *Ukrainian music*, 1/19, 92–96. [in Ukrainian]
16. Yasinovskyy, Yu. (2012) Questions of musical form in the songs of the sacred monody of the Eastern rite (for non-linear transcriptions of the early modern period). *Ukrainian music*, 2/5, 41–51. [in Ukrainian]
17. Yasinovskyy, Yu. (2014) Ukrainian church monody in musical-analytical discourse. [= History of Ukrainian music, vol. 22: research]. Lviv: Lviv Politekhnik. [in Ukrainian]

