

**Міністерство культури України**  
**Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка**

**КАЧМАР Марія Ігорівна**



УДК 783. 2 (09) (477)

**СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПІСНЕСПІВІВ**  
**ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ**  
**НА ОСНОВІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ**  
**ВІЗАНТІЙСЬКОЇ, СЛОВ'ЯНО-РУСЬКОЇ ТА КИЇВСЬКОЇ**  
**НОТАЦІЙ**

Спеціальність 17.00.03 — музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**дисертації на здобуття наукового ступеня**  
**кандидата мистецтвознавства**

**Львів — 2015**

**Дисертацією є рукопис.**

Роботу виконано на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Міністерства культури України.

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор

**Ясіновський Юрій Павлович**

Львівська національна музична академія  
імені М. В. Лисенка,

професор кафедри музичної медієвістики  
та україністики (м. Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Корній Лідія Пилипівна**

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського,

професор кафедри теорії та історії культури  
(м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Каплун Тетяна Михайлівна**

Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,

доцент кафедри теоретичної  
та прикладної культурології  
(м. Одеса)

Захист відбудеться «29» січня 2016 року о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано «        » грудня 2015 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

кандидат мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Візантійська гимнографія, спираючись на попередній досвід релігійної піснетворчості, сформувалася у цілісну систему літургійного співу, для якої характерним було поєднання часомірних і звуковисотних складових від найменших елементів до цілості музично-віршових форм. З поширенням християнства, слов'янськими народами були перейняті форми й жанри візантійської церковної монодії, репертуар піснеспівів, а також і нотація, яка згодом набула нових форм.

Осмислення мистецької сутності піснеспівів за нотолінійними записами українських ірмологіонів віддавна було предметом зацікавлення вчених медієвістів та музикознавців-теоретиків. Ще наприкінці XIX ст. І. Вознесенський звернув увагу на самодостатність музично-виразових засобів піснеспівів, а згодом високу організованість їх музичної форми та відчутні прояви структурних типів розвитку відзначив Сергій Скребков. Чимало зроблено для поглиблення розуміння музичної складової візантійсько-слов'янської й, зокрема, української церковної монодії в останні десятиліття. Формотворчі засади церковної монодії за українськими нотолінійними ірмологіонами розглядали також українські музичні медієвісти П. Маценко, М. Антонович, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Л. Корній, О. Шевчук, Н. Сиротинська та ін. Вивченням мелодичних структур на матеріалі невменних записів займалися дослідники піснеспівів візантійської і слов'янської сакральної монодії (Е. Веллес, Г. Тільярд, М. Велимірович, К. Ганнік, М. Александру, М. Бражніков, Г. Пожидаєва, І. Лозова та багато інших). При порівняльному аналізі знакових систем візантійської, слов'янської та української церковної монодій особлива увага акцентується на інтерпретації музичних знаків та їх «двосторонньому» вивченні за різними редакціями (С. Смоленський, П. Преображенський, В. Металлов, Л. Корній, Н. Сиротинська, О. Камінська). Дослідження піснеспівів у медієвістиці передбачає вивчення нотації на семіографічному та семіологічному рівнях. Музична *семіографія* розглядає опис знаків, конструкцій та їх інтерпретації. Музична *семіологія* дає змогу розглянути знакові можливості музичного тексту, зокрема, у зв'язку зі структурними особливостями сакральних піснеспівів. Актуальним залишається порівняльне дослідження піснеспівів за *трьома* різними нотаціями задля усвідомлення історичної тяглості церковного співу та виявлення визначальних ознак музичної форми вибраних піснеспівів за українськими нотолінійними ірмологіонами.

**Зв'язок із науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано в межах планових наукових тем Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального

закладу, і вона є частиною комплексної теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини XX ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика XIX — поч. XX ст.», а також у науковій співпраці з Інститутом літургії Українського католицького університету.

**Об'єктом** дослідження є піснеспіви церковної монодії з різними видами нотацій: невменних греко-візантійської, слов'яно-руської, мензурально-лінійної київської.

**Предметом** дослідження є структурна організація піснеспівів візантійсько-слов'янської церковної монодії та її української рецепції.

**Метою** дисертації є наукове обґрунтування музично-структурної організації напівів за різними нотаційними системами та виявлення зв'язку між візантійською, слов'янською та українською релігійною гимнотворчістю.

Відповідно до мети вибудовується низка пошукових **завдань**:

- виокремити графічні форми невменних знаків, осмислити їх розміщення у структурі музичного тексту;
- проаналізувати музично-структурні типи та основні принципи розвитку музичної форми на окремих зразках церковної монодії за українськими нотолінійними записами;
- прослідкувати закономірності музичного мислення на основі жанрів ірмоса та стихирі;
- провести порівняльний аналіз відібраних повторних і каденційних фрагментів та виявити їх співвідношення за різними нотаційними системами.

**Теоретичну базу** роботи формують **дослідження**: з теорії та історії церковної монодії: І. Вознесенського, Дм. Розумовського, В. Металлова, С. Смоленського, С. Скребкова, Т. Георгадеса, Е. Веллеса, Ів. Гарднера, М. Антоновича, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, І. Лозової, Л. Корній та ін.; з порівняльного аналізу візантійсько-слов'янських джерел: С. Смоленського, А. Преображенського, К. Г'юга, М. Веліміровича, К. Флороса, К. Ганніка, І. Лозової, Г. Алексеевої, О. Шевчук та ін.; із семіології західної невменної нотації: о. Е. Кардіна.

Методи дослідження:

- джерелознавчий, використаний при опрацюванні рукописів і стародруків;
- історичний, застосований при розгляді розвитку нотацій;
- музично-теоретичний, пов'язаний із аналізом основних принципів музичного розвитку візантійсько-слов'янської сакральної монодії;
- порівняльно-семіологічний у дослідженні одного піснеспіву за декількома нотаціями та інтерпретації музичної структури через знак;

– ретроспективний — виявлення сталих композиційно-знакових комплексів у київській нотації та зіставлення їх зі зразками невменних систем.

**Джерельною базою дослідження** є рукописні нотовані збірники XII–XVII ст.: грецький невменний Стихирар XIII ст. (опубл. С. Евстрадіадесом, 1935), грецький невменний Ірмологіон середини XII ст. (опубл. К. Г'югом, 1952), слов'яно-руський невменний Стихирар XII–XIII ст. (вид. Н. Шидловським, 2000) та слов'янський невменний Ірмологіон XVI ст. (вид. К. Ганніком, 2006); Львівський нотолінійний ірмологіон кінця XVI ст. (вид. Ю. Ясіновським та К. Луцькою, 2008), Любачівський ірмологіон 1674 року (рукопис).

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що:

- вперше обґрунтовано використання методу семіологічного аналізу для вивчення музичної форми піснеспівів сакральної монодії східного обряду;
- вперше з'ясовано генезу музичних структур церковної монодії (на прикладі невменних записів XII–XVI ст. і київської лінійно-мензуральною нотації кін. XVI ст.);
- розкрито закономірності музичної форми на підставі теоретичного аналізу піснеспівів сакральної монодії;
- виявлено збереження структурної організації піснеспівів візантійсько-слов'янської та української церковних монодій у різних формах запису.

**Практичне значення.** Матеріали дослідження будуть використуватись для поглибленого та спеціалізованого вивчення історії візантійської, слов'яно-руської, давньоукраїнської музики та їхніх нотацій, у навчальних курсах з історії літургійного співу, музичної палеографії. Це сприятиме кращому розумінню літургійної музики як музикознавцями, так і виконавцями-практиками.

**Апробація роботи.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Основні положення дослідження відображені в 11 одноосібних публікаціях та викладені в 13 доповідях на таких міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Медієвістичний простір в історії музики» (Львів, 2010), «Молоде музикознавство» (Львів, лютий 2011, грудень 2011, грудень 2012, грудень 2013), «Антоновичеві читання» (Львів, березень 2012, 2013), XV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, січень 2013), «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історико-культурних змін» (Донецьк, квітень 2013), VIII та IX Міжнародні наукові конференції «Візантійсько-слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, жовтень 2013, жовтень 2015), Всеукраїнська науково-прак-

тична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, лютий 2015).

**Публікації.** Основні результати дисертаційної роботи викладено в одинадцяти одноосібних публікаціях, п'ять із них у фахових виданнях, визначених переліком МОН ДАК України, дві статті в іноземних виданнях.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (190 позицій) та п'яти додатків. Загальний обсяг — 222 сторінки, з них 175 сторінок основного тексту.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, сформульовано мету й завдання, визначено об'єкт, предмет дослідження, визначено його методологічні засади, розкрито наукову новизну дисертації, її теоретичне та практичне значення, окреслено джерельну базу, подано відомості про її апробацію.

**Розділ 1. Структурні елементи музичних текстів піснеспівів за візантійською, слов'яно-руською та київською нотаціями** присвячено визначенню графічних форм нотних знаків та розглянуто їх розміщення у тексті. Розглянуто розвиток знакових систем невменних візантійсько-слов'янської та лінійної київської нотацій. У контексті системи нотопису вибрано певні знаки, які використано для виявлення музичних структур. Виокремлення та тлумачення знаків невменної нотації знайдено у нотованих рукописах, середньовічних трактатах і наукових дослідженнях.

Підрозділ *1.1. Палео- та середньовізантійська нотації та теоретичне осмислення окремих невм.* Позначення музичної виразовості мало важливе значення ще в усній і ранньописемній практиці церковного співу. Структурні знаки виникають ще в екфонетичній нотації (εκφώνησις, гр. «вимова») — передетапі візантійської невменної системи, де вони визначали місця фразування текстів Святого Письма. У палеовізантійській нотації, зокрема, у *тета-нотації*, грецькою літерою Θ (тета, фіта) позначалися силаби з мелізматичними фрагментами піснеспівів. У *куаленській* нотації знаки *ставрос*, *сюрма*, *барєя*, *клязма*, *куфізма*, *аподерма*, *кулізма*, *тета*, *фіта* й інші використовувалися для позначення певних розділів форми — на початку чи наприкінці. Для підкреслення синтаксичної структури у середньовізантійській нотації використовуються також мелодичні формули *еніхими*, *апіхими*, *ехемати* (на початку, в середині чи завершенні напіву). Накопичення музичного матеріалу у вигляді напівів та різних жанрів монодії збагатило церковний спів, спонукало до створення нових форм фіксації музичного тексту, його впорядкування і систематизації. У візантійських трактатах (Мануїла

Хрисафа, Ἀγιοπολίτης, протеорії) питання музичної структури розглядається в різних аспектах: від функції одного знака до цілої мелодичної формули. Як поодинокий знак, так і комбінації знаків можуть розміщуватися на початку, в кінці чи в середині піснеспіву. У протеоріях описуються знаки, що лежать в основі музичних фраз, характеризують інтонаційні та мелодичні формули. Додатковим позначенням у невменній нотації є *мартирії*, що визначають глас у спеціальній інтонаційній формулі на початку і в середині напіву. Окремо розглянуто знак *фтори* (модуляції) та встановлено його зв'язок із композицією піснеспіву. Отже, виокремлені знаки визначали музично-формальну структуру піснеспівів і слугували важливим орієнтиром для співця при їх виконанні. Сьогодні це питання є предметом нашого дослідження в контексті розуміння розвитку музичної структури та її запису.

Підрозділ 1.2. *Особливості позначень музичних побудов у слов'яно-руській невменній системі.* Слов'янська невменна нотація (кулизмяна чи знаменна) сягає першої половини XI ст. і походить із палеовізантійської. Внаслідок запозичення візантійські невми поширювалися без змін або переосмислювалися. Виникали й нові символи. Як у візантійській, так і в знаменній нотаціях є знаки, що мають музично-синтаксичну функцію. Серед найбільш уживаних: *столиця, стаття, палка, чашка, паракліт* — присутні й характерні для заключних формул: *криж, крюк, голубчик, запята, стріла, паук большой*.

У кондакарній нотації вживаються додатково ще й мартирії — знаки, подібні до літери **Г** з титлом, **И**, що трапляються перед завершальною фразою. Серед поспівок, що повторюються, характерними є *омега, оксея із сюрмою*, яким часто передує така послідовність: *стаття, омега, палка, запята, сложитія* (Т. Владишевська). Варто наголосити, що повторність цілих фраз чи рядків є характерною рисою кондаків як особливий композиційний прийом, що має окреме маркування. Слово *подобен* (у рукописі — *под*) означає не тільки принцип співу на подобен (тобто за моделями), але й повторення рядків (К. Флорос). А це свідчить про те, що на слов'янських землях вже наприкінці XI ст. це слово використовувалося ще й у вужчому музичному значенні — для полегшення сприйняття музичної структури.

Розміщення певних знаків, що вказують на структуру напіву, можна точніше прослідкувати за їх наявністю в рукописах, аніж шукати визначень у давніх руських азбуках, що загалом обмежуються простим переліком невм. Трапляються поодинокі вказівки до знаків *стріли громні прости, півкулизи, паракліт*. Згодом упорядкування знаків набувало структурного осмислення, що відображено через комбінацію невм у поспівках, які відіграють важливе значення у піснеспіві й отримують

певне термінологічне визначення, зокрема, й щодо розміщення поспівки у піснеспіві: *кулизма накончальная, вознос конечный, приступ*.

Підрозділ 1.3. *Київська лінійно-мензуральна нотація як новий етап фіксації елементів музичної форми*. З появою лінійної системи запису музичного тексту змінюється спосіб «зовнішнього зображення» музичної форми піснеспіву. Це дає підстави розглядати мелодичну організацію в цілому, а не тільки за окремим знаком чи поспівкою. Каденції виконують основну смислову функцію — завершення, а повторність матеріалу визначає окремі розділи музичної форми. Не слід оминати увагою й знаки пунктуації вербального тексту, що використовувалися в тексті під нотами і, правдоподібно, мали синтаксичне значення для музично-текстового цезурування. Є й зовнішні графічні ознаки форми, що допомагають орієнтуватися в музичному матеріалі: чітке групування ноток у «такти», фітні вокалізи, знаки повторності, релятивні ключі. Цікаво, що в лінійній нотації траплявся і знак, подібний до сучасної фермати та візантійського знака *анодерми*, що вживався для позначення закінчення речення чи піснеспіву (О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський). Київська нотація на сьогодні є цілком зрозумілою для пізнання музичного тексту, оскільки дозволяє прочитати висоту і тривалість кожного звуку.

У цьому розділі розглянуто систему нотації в історичному контексті з метою виявлення структурних особливостей піснеспіву. На основі аналізу джерел зауважено, що у графічному зображенні передусім визначалися межі музичної форми. Вперше проаналізовано стихиру *Днесь Христос*, де знайдено *мутацію (фтору)* та зіставлено місця її компонування у трьох нотаціях.

Отже, пізнання давньої сакральної монодійної музики є складним процесом, що передбачає прочитання її запису, який пройшов різні стадії розвитку. На початковому етапі нотного запису виникли знаки, котрі свідчать про осмислення музичної структури, згодом стали фіксуватися окремі деталі музичного тексту: висотно-ладові, метро-ритмічні ознаки. На кожному з етапів розвитку невменного письма: виникнення та оновлення графічних форм, переходу на лінійний нотопис знаки музичної пунктуації не втратили свого значення.

**Розділ 2. Особливості аналізу структурної організації піснеспівів сакральної монодії** окреслює різні сучасні підходи до структурного аналізу піснеспівів візантійських і слов'янських та українських нотаційних систем.

Підрозділ 2.1. *Жанрово-стилістичні типи мелодичних структур у піснеспівах сакральної монодії*. Розглядається специфіка визначення структури піснеспівів за жанровими ознаками (В. Холопова, Б. Шиндін, М. Антонович), стильовими рисами (силабичний чи мелізматичний),



закономірностями у структурній організації (музично-віршові структури), що є основою музичного мислення в церковній монодії. Класифікація піснеспівів за цими ознаками дає змогу визначити спільні для окремих жанрів риси та виявити сутність мелодичної структури церковної монодії. Основні види форм у церковній монодії групуються навколо двох основних типів: приспівних і наскрізних, рядкових та строфічних. Співвідношення музики і слова у піснеспіві регулюється стилем розспівування. Збігання синтаксичного поділу мелодичного рядка зі словесним стишком різної довжини має й музичний вимір: метричне (тактове) вирівнювання словесного рядка (різної довжини) є свідченням музичної організації структури в часі. Можливість об'єднання стишків у більші побудови (розділи, частини) є складним питанням, адже музична композиція в середині розділів може збігатися із завершенням тексту, а може й відрізнятись від нього.

Підрозділ 2.2. *Особливості аналізу форми піснеспівів за невменними записами та їх транскрипціями.* У музичній медієвістиці ХХ ст. постала проблема транскрипцій невменної нотації на лінійну систему задля глибшого й точнішого розуміння музичної композиції. Одні дослідники основною методологічною засадою обрали прочитання візантійських невм через осмислення середньовічних трактатів (західні музикологи, засновники серії ММВ: Е. Веллес, Г. Тільярд, О. Странк, Й. Раастед, К. Троельсгард); інші ж застосовують ретроспективний метод, розглядаючи давню традицію як невід'ємну складову півної практики в контексті сучасної нотації (переважно східні музикологи: Л. Тардо, Г. Статіс, М. Александру, К. Цукрас та ін.). При аналізі піснеспівів візантійської монодії сучасні дослідники (наприклад, М. Александру) використовують метод багаторівневого аналізу (структурний, синтаксичний, метричний, модальний), тобто дослідження музики і тексту на мікро- і макрорівнях. Дослідники слов'янської невменної нотації також зосереджують увагу на структурній ієрархії та жанрових характеристиках, використовуючи транскрипцію невм (Д. Разумовський, В. Металлов, Н. Успенський, М. Бражніков, Б. Карастоянов). Однозначне прочитання «безпомітних» невм із рукописів XI — сер. XVII ст. поки що не вдається, оскільки науковці переважно використовують теоретичні ремарки азбук, що виникли значно пізніше. Б. Карастоянов підійшов до цієї проблеми через порівняння графічних знаків поспівок. На невменному матеріалі слов'яно-руської церковної монодії науковцями розроблені методи структурної ієрархії — від найменших одиниць до цілісного осмислення форми. Цю теорію розвинули російські науковці А. Кручиніна та Г. Пожидаєва.

Підрозділ 2.3. *Аналіз музичної структури піснеспівів за нотолінійними записами українсько-білоруських ірмологіонів.* Серед невменних

записів важливе значення має лінійний запис, тобто транскрипція невм, що є одним із найважливіших чинників як для виконавського аспекту, так і для розкриття значення давньої музики в розвитку теорії музичної форми. Дослідження мензурально-лінійних зразків сакральної монодії, які зафіксовані в рукописах з кінця XVI ст. на українсько-білоруських землях, є цінним матеріалом для дослідження і виявлення закономірностей музичного структурування. Саме на значення *мелодичної формули* та її розвиток у трифазовій моделі *i:m:t* (вступ, основа, закінчення) у піснеспівах на матеріалі українських ірмологонів звернули увагу І. Вознесенський та О. Цалай-Якименко. Внутрішню будову музично-віршового рядка О. Цалай-Якименко розглянула на рівні метричних і ритмічних моделей. М. Антонович підкреслив використання формульності як принципу побудови, що полягає не в простому повторенні первісної формули-моделі, а в її варіантності — оновленому повторенні як основному законі музичного розвитку. У візантійській музиці за невменними записами формульну будову мелодій досліджували Г. Тільярд, Е. Веллес, М. Велімірович, О. Странк. У давніх руських піснеспівах на це звернули увагу І. Вознесенський, Д. Разумовський, В. Металлов. Мелодична формула, поспівка, може припадати на різне розташування слів — різні склади, слова та можливе навіть перенесення з одного рядка в інший. Завершення мелодичного рядка може не завжди збігатися із завершенням вербального стишка синтаксично, але при об'єднанні рядків у більші побудови це неспівпадіння вирівнюється. Мелодична структура піснеспівів є зразком музичного «віршування», де мелодична формула у процесі «гри» творить моделі музичної форми.

Підрозділ 2.4. *Основні принципи мелодичного розвитку піснеспівів сакральної монодії.* Композицію піснеспівів визначають мелодично: за поспівками, мотивами, каденціями, повтореннями — і вербально: за стишками-фразами, що розділені цезурами. Інтонаційний матеріал із поспівки, мотиву творить розгорнуту мелодичну лінію, яка через хвилеподібний розвиток і заповнення стрибків творить музичну сутність піснеспіву. Лад визначає опорні й неопорні тони. Ритмічні співвідношення складають основу регулярної метрики. Крім поспівок, музичними складовими піснеспівів є типи мелодичного розвитку, які визначають особливості формотворення на рівні синтаксичної будови напіву. Функціонально-організуючу роль у розгортанні матеріалу відіграє ритміка, оскільки повторення на рівні одного рядка або двох і більше створює чітку організацію музичної форми. Музичний розвиток розглядається на рівні масштабних ритмічних структур: періодичність, дрібнення, підсумовування, дрібнення зі замиканням демонструється на матеріалі *воскресних ірмосів*.

Музична форма — насамперед організація музичного-словесного тексту, де музична складова може проявляти свої закономірності через структурні функції та розміщення інтонаційних елементів, незважаючи на вербальну складову. Це, зокрема, проявилось через *музичне римування* у кадансуванні мелодичних рядків *воскресних ірмосів*. Наявність повторності, репризності у церковній монодії свідчить про важливість пісенного матеріалу піснеспівів у формуванні музичного мислення. Виявлено повторність на різних масштабно-тематичних рівнях ряду піснеспівів: *Сідального шостого гласу*, подібного першого гласу *Небесним чином*, *Слава во вишніх Богу*, *Догматика* другого гласу, *воскресних ірмосів*, ірмосу першої пісні четвертого гласу *канону на В'їхання*, *Степенного антифону* першого гласу. Отже, повторність мелодичних рядків у піснеспівах є одним з основних принципів розвитку в церковній монодії, а також виступає як певний тематичний елемент, творячи форми з рисами одно- дво- і тричастинності.

У **третьому розділі — Порівняльно-семіологічний аналіз піснеспівів церковної монодії** — розглядається інтерпретація музичної структури давньої музики через порівняння знаків нотного письма без використання транскрипції. У підрозділі *3.1. Композиційно-структурна організація ірмосів та порівняння її елементів за різними нотаціями* розкривається специфіка використання семіологічного підходу до різних нотаційних систем. Кожен музичний твір — це звуковий текст, що складається з певних частин, об'єднаних у певній послідовності. Логічна організація звукових комплексів, що виступають у знакових функціях, зумовлена природою музичного звучання. Використано порівняння послідовності знаків у різних нотаційних системах та встановлено помітні розбіжності використання окремих знаків. Та все ж залишаються без суттєвих змін поділи на стишки, зони мелізматичних вставок і каденцій. Варто зазначити, що один музичний уривок може по-різному записуватись у знаковій системі, особливо що стосується ритмічних елементів. Водночас, у лінійній системі при збереженні звуковисотності ритмічні варіанти розглядаються як еквіваленти. Тобто, одна і друга системи потребують взаємодоповнення, а не створення додаткових форм для прочитання. У нашому дослідженні ми не використовуємо транскрипцій невменного запису, а послуговуємося зіставленням комбінації певних мелодичних формул, окремих знаків, що допомагає розкрити збереження структурних особливостей напівів.

У циклічній композиції *воскресного канону першого гласу* виразно простежуються тематичні зв'язки між піснями. Знайдено подібність між окремими піснями в початкових, серединних та каденційних мелодичних зворотах. Характерні мелодичні звороти слугують інтонаційним стрижнем циклу ірмосів канону, сприяючи цілісності всієї композиції.

Окремо розглядаються текстові особливості перекладу тексту, оскільки між слов'янською і грецькою редакціями є деякі відмінності, що стосуються перекладу певного слова але не впливають на поділ рядків. Для музичного аналізу обираємо оптимальний варіант, послуговуючись при поділі на стишки виданням *Воскресних ірмосів за нотолінійними ірмологіонами* за редакцією Ю. Ясіновського (2013).

Для порівняльно-семіологічного аналізу беремо один і той же текст у трьох нотаційних системах. Подібні комбінації знаків, що трапляються в кожному з невменних записів, повторюються на рівні слова, фрази, каденцій. У нашому випадку виявлено окремі графічні формули, що повторюються, зокрема, у третій і п'ятій піснях. Є також подібності комбінацій графічних форм над окремими словами. В композиційній структурі піснеспівів зберігається розташування каденційних ділянок, зокрема, для кінцевих каденцій характерні три варіанти. Інша побудова — послідовність у візантійській нотації: комбінація *апостроф+еляфрон+олігон* (з *дiплi чи дуо кентематюю*) або *оксея*; у кулизмній ця форма представлена як послідовність *крюк світлий — столиця — палка — стаття*. У лінійному записі ці знаки переважно припадають на певну мелодико-ритмічну послідовність нот *c-h-a*, *d-c-h*. Ця послідовність не завжди збігається з розміщенням грецького слова чи однакового складу в слові, проте вона не виходить за межі структурної побудови фрази. Обравши цей фрагмент із дев'яти пісень, ми згрупували його за розташуванням у піснеспіві: на початку, в середині й наприкінці в каденції. Порівнюючи знаки, якими виокремлено фрази і рядки, виявляємо такі особливості. У кінці рядка слов'янської знаменної та лінійної нотацій і на місці серединної каденції в кулизмах переважно стоїть знак *стаття*, що характерно для давніх руських рукописів. На початку третьої, четвертої і п'ятої пісень у слов'янських невмах знаходимо характерний *параклітик*, а на початку шостої і сьомої пісень характерні *занятая з крижем*, що трапляється на початку деяких рядків, зрідка — у середині фрази. В кінці кожної пісні у слов'янській нотації стоїть знак *криж*, що вказує на закінчення піснеспіву; натомість у візантійській на цьому місці є знак *ісон*, що трапляється й на початку музичної фрази. У варіанті невм восьмої пісні наприкінці є характерна *куфізма*. У четвертому рядку третьої пісні в лінійному зразку помітна реприза — повторення першого рядка. У слов'янській невменній нотації зберігається повторення послідовності знаків, у візантійській це відбувається частково. Схожим чином початки четвертої і п'ятої пісень зберігають послідовність знаків у слов'янській нотації і подібність мелодичної лінії в нотолінійному зразку.

Порівнюючи ірмоси трьох різних нотацій, зроблено попередній висновок про окремі характерні мелодичні звороти, що зберігаються

в певній комбінації невм візантійської та слов'янської, слов'янської та київської нотацій.

Підрозділ 3.2. Принципи розгортання мелодичного матеріалу та порівняння графічних форм повторюваних фрагментів за трьома нотаціями (на матеріалі стихир шостого гласу) розглядаються на основі каденцій і поспівок. Шостий глас знаходимо найчастіше у стихирах празників, зокрема, у службах Святим. Тому для аналізу обрано саме його, як найбільш уживаного в церковній монодії. Великий обсяг піснеспівів зумовив часткове нотування вибраних зразків. Як співалися ненотовані зразки невідомо досі. Тому проаналізовано кілька стихир, різних за обсягом тексту, щоб наблизитися до мелодичного озвучення ненотованих вербальних текстів. Для аналізу вибрано стихирі Йоанові Златоусту, на Різдво Христове, Благовіщення та Різдво Йоана Предтечі.

Питання музичної форми нотованих піснеспівів розкривається через визначення й функціонування поспівок, каденційних моделей, мелізматичних фрагментів, різних за розміром текстових рядків, зокрема, закономірностей повторюваних фрагментів, їх тематичної функції у розділах піснеспівів. У мелодичному аналізі стихир розглядаються ладова, ритмічна, а також гласова специфіка в межах одного гласу. Виразно прослідковуються тематичні зв'язки між стихирами, принципи розгортання мелодичного матеріалу. Детальний аналіз музичного тексту стихирі Йоанові Златоусту дає змогу виокремити два характерні мелодичні звороти, що є в інших стихирах цього гласу. Варто відзначити, що кадансові побудови (яких налічується дев'ять) відіграють важливу роль у творенні цілісної композиції піснеспівів. Ці формули можуть бути в середині рядка, поділяючи його на мотиви і підкреслюючи окремі смислові слова-образи. Мелодика піснеспівів постійно розвивається, набуваючи нової якості. В основі розвиткового матеріалу лежить варіантно-змінена повторність мелозворотів, що впливає із самої природи монодії.

Виокремивши кадансові звороти та поспівки, ми зіставили їх в лінійному та невменному записях. У грецькій невменній системі кінцевий каденційний зворот збігається у послідовності *олігон з дїпле+апостроф+дуо апострофос+ісон*; у слов'янській — *палка+статья+статья+криж*; у лінійному записі — *d-c-d* з різними мелодичними «предиктами». Серединний каданс трапляється у подібності графічних форм при послідовності: для грецьких невм — *апостроф+апостроф+ісон з дїпле*; для слов'янських знаків — *півкулізма+статья з палкою (статья закрита мала)+статья* (послідовність має назву кулізма); у лінійній нотації — звуки *d-c-d-c*. У написанні також є подібність з кінцевим кадансом. Знаки, що бачимо в кінці, характерні для завершення розділу чи піснеспіву. Подібне було в ірмосах. Очевидно, серединний каданс

також виконує певну завершальну функцію, що вказує на подібність музичної форми у трьох нотаціях.

У **висновках** сформульовано основні результати дослідження.

На сучасному етапі досліджень давніх піснеспівів використання музичної семіології на матеріалі візантійської традиції дає змогу нової інтерпретації твору задля його розуміння у виконавській практиці та окреслює способи вивчення знакових можливостей невменного письма у його зіставленні з лінійними записами українських ірмологіонів. У писемній фіксації мелодій піснеспівів відображено мистецьку форму та особливості її часової організації. Адже кожен знак чи їх комбінація фіксували певну мелодичну формулу, розставляючи «музичну пунктуацію» над літургійним текстом.

Для цілісного аналізу піснеспівів відібрано *ірмоси* та *стихири*, оскільки в принципах їх структурної організації рівномірно проявилися метроритміка, мелодика, інтонаційна складова, співвідношення вербального тексту і напіву. В результаті аналізу музично-структурної організації піснеспівів, вдалося:

1. Виокремити знаки, мелодичні звороти та виявити їх розміщення у піснеспіві; спостерегти їх використання у зразках візантійсько-слов'янської церковної монодії й теоретичне обґрунтування у посібниках. Практика випереджувала теорію, що було характерним як для візантійської, слов'янської нотацій, так і для київської. За матеріалами цих спостережень зроблено висновок, що вже на початковому етапі розвитку невменної нотації чи не найважливіше значення мало осмислення музичної форми. Відбір окремих невменних знаків, що несуть конкретну смислову функцію, свідчить про їх важливе значення для усвідомлення музичної структури напівів. Зокрема, виявлено використання фтори (мутації) у відношенні до структури піснеспіву через: визначення правил компонування піснеспівів у візантійському теоретичному трактаті (XV ст.); аналіз ладових мутацій у стихирі Днесь Христос за київською нотацією та, з використанням ретроспективного методу, зіставлено їх розміщення у візантійській та слов'янській нотаціях; використання мартирій як знаку зміни ладу в грецькому тексті; у тексті слов'янської нотації мутація графічно не відображається.

2. Запропоновано методики аналізу церковної монодії, що створюють умови для глибшого розуміння музичної форми піснеспівів. Аналіз музичного тексту піснеспівів, зокрема, у п'ятилінійному записі, дав змогу розкрити основні принципи розвитку музичної форми. Одним із них є повторність в окремому мелодичному рядку чи цілій частині піснеспіву. Цей принцип підтверджується на аналізі нового матеріалу: повторення окремої формули, послівки, які, варіюючись, створюють плинність та

інтонаційну наскрізність (чергування А (ab) + В (b1) у *сідальній 6-го гласу та подобного Небесним чином*), об'єднання цих формул у цілісну мелодичну побудову із використанням її як тематичної арки в напіві (*Трисвяте, Слава во вишніх Богу, Догматик другого гласу, ірмоси третьої та п'ятої пісень воскресного канону першого гласу, ірмос першої пісні канону на В'їхання та ін.*). Запропоновано повернення до початкового матеріалу (репризність) у напівках розглядати як формування нових принципів розуміння музичного явища. Для таких піснеспівів характерне поєднання різних принципів komponування, внаслідок чого структура музично-поетичного тексту набуває рис одно-, дво-, тричастинності.

На основі структурного аналізу мелодичної складової піснеспівів у силабо-мелізматичному стилі виявлено однакові можливості для розкриття богословського змісту, поряд з аналізом структури з боку вербального тексту. На матеріалі ірмосів воскресних канонів розглянуто форми каденцій, що творять музичну «риму» піснеспівів. Римування не є характерною рисою для поетичних текстів піснеспівів, а проявляється саме як музична компонента. В ірмосах визначено первинні структурні форми (так звані періодичність, підсумовування, дрібнення) та їх поєднання в мелодичні рядки. Метроритмічна організація, яку прослідковано через організацію долей в окремому стишку чи в цілому піснеспіві, свідчить про чіткі співвідношення часових пропорцій як для одного піснеспіву, так і для циклу в цілому (у воскресних канонах, степенних антифоних восьми гласів).

На сьогодні важливим є взаємодоповнення методів аналізу візантійської, слов'янської та київської нотації на структурному, метричному, модальному та синтаксичному рівнях. Перший і другий передбачають зв'язок музики і слова: поділ на стишки, колони та визначення часомірності долей через кількість складів і музичних долей у кожному стишку. Модальний та синтаксичний розглядаються в музичному контексті, що дало змогу встановити особливості гласу (через опорні неопорні звуки, їх оспівування) і «тематизм» мелодичної формули, який у візантійській медієвістиці визначили як «синтаксичний» рівень. Такий комплексний підхід запропоновано як методіку для дослідження піснеспівів церковної монодії.

3. На основі аналізу жанрів ірмосу і стихири вдалося встановити закономірності музичного мислення через: функціонування мелодичних формул, каденційні ділянки, мелодико-інтонаційні зв'язки між ірмосами, варіантність ритмічних моделей, мелізматичні фрагменти, структурні типи, повторювані фрагменти та їх тематичну функцію у розділах піснеспівів. Проаналізовано богословський зміст стихир, їх образну характеристику та її музичну інтерпретацію. В рамках гласу (ірмоси першого та

стихири шостого) розглянуто ладову та ритмічну специфіку. Композиційні особливості піснеспівів за нотолінійними записами визначено за структуруванням тексту на стишки та об'єднанням менших побудов у більші. Мелодичні рядки компонуються за допомогою повторюваних елементів, мелодико-ритмічних зворотів, і каденційних ділянок. Виявлено риси варіантно-строфічної, одно-, дво- та тричастинності на матеріалі обраних жанрів.

4. Залучення до аналізу різних систем нотацій (невменно-знаменної та київської нотолінійної) створило нові можливості для пізнання специфіки структур музичної форми. Для порівняльного дослідження графічних форм використано семіологічний метод, за допомогою якого виокремлено стійкі ділянки музичної форми піснеспівів (каденції, поспівки, повторювані структурні побудови). Вибравши окремі фрагменти типових мелодичних зворотів та зіставивши їх із невменним записом, встановили наявність спільних ознак та збереження тотожних контурів музичної форми в різних нотаційних системах.

Вивчення загальних принципів побудови піснеспівів за київською лінійно-мензуральною нотацією та порівняння повторюваних фрагментів у невменній нотації дало змогу усвідомити єдність музичної форми зразків лінійної нотації і слов'янської кулізьмяної нотації зокрема, у компонуванні музичних рядків. При порівнянні зі зразками візантійської нотації виявлено збереження поділу на мелодичні рядки (колони), чергування каденційних фрагментів та наявність часткової розбіжності у повторюваних ділянках. Визначення закономірностей музичної структури церковної монодії забезпечено врахуванням таких аспектів: розгляд грецького і церковнослов'янського варіантів вербального тексту та особливостей перекладу; статистичного аналізу невм; ретроспективним аналізом для виявлення повторних фрагментів за нотолінійною нотацією та їх невменних варіантів.

Тож, у процесі загального дослідницького пошуку на основі комплексного аналізу піснеспіву визначено послідовність підходів до аналізу структурних типів форм та принципів музичного розвитку піснеспівів, які дають змогу розглядати церковну монодію в контекстах загального аналізу музичних творів вокального мистецтва та її виконавської інтерпретації. Застосування семіологічного аналізу дало змогу виявити тяглість традиції від візантійського зразка через слов'янський до її рецепції в українських нотолінійних ірмологіонах, глибше осягнути принципи музичної організації піснеспівів та визначити подальший вектор у дослідженні різних жанрів і форм церковної монодії.



**Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:**

1. Качмар М. Пісенні форми в українській монодії на матеріалі нотолінійних транскрипцій ранньомодерної доби / Марія Качмар // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. / [Ред: В. Д. Сидоренко]. — Київ : ІПСМ АМУ ; КЖД «Софія», 2009. — Вип. 5. — С. 49–55. (Музичне мистецтво ХХІ ст.).
2. Качмар М. Формотворчі процеси в українській церковній монодії у дослідженні Сергія Скребкова / Марія Качмар // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. «Музикознавчі студії – 2012» : зб. ст. — Львів : ТеРус, 2012. — Вип. 26. — С. 43–58.
3. Качмар М. І. Розуміння музичної форми у семіологічному контексті нотацийних систем / Марія Качмар // Музичне мистецтво : зб. ст. — Донецьк : Юго-Восток, 2012. — Вип. 12. — С. 38–43.
4. Качмар М. І. Повторність як один з основних принципів розвитку в українській церковній монодії / Марія Качмар // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — «Музикознавчі студії – 2013». Зб. ст. — Львів : ТеРус, 2013. — Вип. 30 — С. 70–78.
5. Качмар М. І. Особливості дослідження музичної форми піснеспівів візантійсько-слов'янської церковної монодії / Марія Качмар // Тези XV міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці України», 3–5 січня 2013 р. — Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2013. — С. 69–70.
6. Качмар М. І. Порівняльно-семіологічний аналіз музичної будови п'ятого ірмосу воскресного канону першого гласу / Марія Качмар // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ, 2012–2013. — Вип. 26–27. — С. 92–95.
7. Качмар М. І. Сучасний науково-аналітичний інструментарій у дослідженнях піснеспівів сакральної монодії // Калофонія. — Львів : Видавництво УКУ, 2014. — Ч. 7. — С. 133–145.
8. Качмар М. І. Мелодична подібність в українській церковній монодії: від знаку до принципу / М. І. Качмар // Тези всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців «Музикознавчі студії», 25–26 лютого 2015. — Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. — С. 54.
9. Качмар М. До питання теоретичного аналізу української церковної монодії (на прикладі піснеспіву «Архангельський глас») / Марія Качмар // Студії мистецтвознавчі. — Київ : ІМФЕ, 2015. — № 1. — С. 158–164.
10. M. Kachmar. Der zweite Kanon zum Fest Christi Geburt in den ukrainischen Heirmologien / Maria Kachmar // Theorie und Geschichte der Monodie / Hrsg. Dr. M. Czernin, M. Pischlöger. – Brno , 2012.– Band 4.–S. 189–195.
11. M. Kachmar. Die musikalische Interpretation des Bildes «Goldgeschmiedete Trompete» in den Stichera von Johannes Zlatoust (anhand des notierten Heirmologions aus dem Jahr 1674) / Maria Kachmar // Theorie und Geschichte der Monodie / Hrsg. Dr. M. Czernin, Ms. M. Pischlöger. — Brno, 2012. — Band 5. — S. 197–217.

## АНОТАЦІЯ

**Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій** — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 — Музичне мистецтво. — Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, 2015.

У дисертації розглядаються основні принципи музичного розвитку піснеспівів, які розкрито через структурний аналіз мелодичної складової піснеспівів. Виявлено повторність на різних масштабно-тематичних рівнях. У роботі вперше обґрунтовано використання методу семіологічного аналізу для вивчення музичної форми піснеспівів сакральної монодії східного обряду. Аналізуючи основні жанри — ірмос і стихиру, за матеріалами українських нотолінійних ірмологіонів знайдено характерні повторні фрагменти та зроблено порівняння з їх відповідниками в невменній системі. Відзначено наявність спільних ознак та збереження тотожних контурів музичної форми в різних нотаційних системах за виявленою збіжністю послідовностей знаків ідентичного призначення від візантійського зразка через слов'янську музику до українських ірмологіонів ранньомодерної доби. Слов'янський невменний матеріал тісніше споріднений з лінійними записами, особливо у порівнянні повторності знаково-звукових комплексів. Візантійські невменні записи часто виявляють інші комбінації графічних форм, що свідчить про певну творчу еволюцію слов'янської церковної монодії.

**Ключові слова:** нотаційна система, методи аналізу, структурна організація, мелодична формула, ірмос, стихира.

## АННОТАЦИЯ

**Качмар М. И. Структурная организация песнопений церковной монодии на основании сравнительного анализа византийской, славяно-русской и киевской нотаций.** — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Министерство культуры Украины. — Львов, 2015.

В диссертации исследованы принципы музыкального развития в песнопениях церковной монодии. Для этого в историческом контексте рассмотрены знаки нотаций, указывающие на структурные особенности мелодий. Музыкальное мышление в церковной монодии раскрывается с привлечением к сравнительному анализу различных систем нотаций

(невменно-знаменной и киевской нотолинейной) на семиографическом и семиологическом уровне. Анализ основных жанров — ирмоса и стихир — позволил выявить повторяемость в нотолинейной записи на уровне стишка и на уровне части песнопения. На уровне микро- и макро-синтаксического анализа прослежено логику построения музыкальной мысли. Рассматривая музыкальную форму песнопений в разных нотациях, удалось обнаружить такие закономерности: славянский знаменный текст имеет больше сходства с образцами киевской нотации чем византийский, особенно при сравнении повторяемости знаково-звуковых комплексов. Выявленные определенные мелодические структуры и принципы музыкального развития свидетельствуют об эволюции славянской церковной монодии.

**Ключевые слова:** нотационная система, методы музыкального анализа, структурная организация, мелодическая формула, ирмос, стихира.

## ABSTRACT

**Kachmar M. I. Structural Organization of the Chants of the Church Monody: Comparative analysis of Byzantine, Old Church Slavonic and Kievan notations.** — Manuscript.

Dissertation for Candidate degree on speciality 17.00.03 – Musical Art. – Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine. – Lviv, 2015.

This thesis deals with the principles of musical development in the church monody chants of the Byzantine rite. It is focused on the comparative study of the different musical systems and namely the Byzantine and Old Slavonic neumatic and Kyivan five-line square notation. Musical notation manuscripts dating back from the 12<sup>th</sup> through 17<sup>th</sup> centuries were used as source material for the study. Such approach allows an examination of the logical organization of the same composition notated in neumatic and linear systems. The continuity of the Byzantine chant tradition is observed through a combination of melodic phrases that create distinctive musical and verse forms.

Specific markers of the structural features of the chants are discussed in the following chronological sequence: from early and middle Byzantine period through Slavonic neumas to the Kyivan notation. Beside manuscripts and facsimile editions, scholarly treatises and conceptual studies on notation systems are taken into consideration. As a result of analytical investigation of the three mentioned above notation types, the graphic forms for designation of musical structure are brought to light and their theoretical reasoning is proposed. It was founded out that the structure of chants was marked by certain signs at the beginning, in the middle and at the end of the phrase. At the early

stage of neumatic notation, the signs that recorded the phrase ending were used and later the signs for intervals, mode and rhythm came into service.

The object of special interest is the phtorai sign and its relation to the musical composition (after Manuel Chrysaphes' treatise). The musical structure of the stichera Dnes' Chrystos (Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεέμ) recorded with the Kievan notation (16<sup>th</sup> century) is analysed for the first time. As a result, the mutation (phtorai) was revealed; the places of its composition are compared as they appear in the three notation types. In the Greek text, the martyrias of the second and second plagal eichos are used for modulation. Instead, in the Slavonic texts mutation was not tagged graphically.

The up-to-date research methods of the chant melodic organization intend, in terms of multilevel analysis, discovering the musical thinking patterns in the relation with genre and stylistic peculiarities, structural hierarchy, and musical and poetic structure. Ukrainian Heirmologia in the linear notation from the 16<sup>th</sup> century appear to be unique source material since enables direct reading of rhythm and pitch. The list of the analysed chants include: kathisma, eichos 6; prosomoion Nebesnym čynom; stichera Slava vo vyšnich Bohu; dogmatic, eichos 2; heirmos of the 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> song of the Easter Canon, eichos 1; heirmos of the 1<sup>st</sup> song of the Canon for the Entrance into Jerusalem, eichos 4; Resurrectional heirmoi; and antiphon of the anabathmoi, eichos 1. The most characteristic sources for the discovering the structural organisation are the heirmoi of resurrectional canons. This research approach includes the analysis of the structural, melodic, intonation, and rhythmic components. Each chant consists of verses combined into melodic line (kolon). Melodic lines combine into sections by motive-thematic frequency. Frequency is observed at micro- and macro-levels as the main principle of melodic development in the chants. Melodic frequency on the rhythmical level reveals the following structural types: periodicity, fragmentation and summation at the level of one or several melodic lines. Frequency on the melodic and intonation levels enables to identify a rhetoric method of anadiplosis (duality between melodic lines) and musical rhymes in the chant cadences. This verifies the idea of musical and poetic structure of the chants.

In this research, the genres of heirmos (Oktoechos, echos 1) and stichera (echos 6) are comprehensively analysed using the retrospective approach. At the first, the music material in three notation types was written into different scores. Then compositional and structural organisation as well as evolution principles of the musical material in Kyivan square notation was studied. This allowed to reveal frequentative fragments on different levels: intonation formulas, melodic lines and cadences. Afterwards the graphical forms of the selected fragments in linear and neumatic (Byzantine and Slavonic) notation types were compared. Some common features and preservation of the musical

form outline in different notation types was observed. It was found that Slavonic neumatic material is related to Kyivan linear system more closely than to Byzantine one. Byzantine neumatic notation reveals different combinations of graphical forms that indicate the Slavonic church monody evolution. However, the structural division into kolons, musical ornaments and cadences remain unchanged.

Therefore, this research allows to conclude on preservation of musical structure features of the chants during the centuries. This testifies to general principles of musical structure on the historical way from formula thinking to motive-thematic thinking of the Early Modern time. Applying the methodology of musical semiology in the research of the chants of Byzantine tradition allows a new interpretation of a single piece in the performing practice and suggests further ways for study of various genres and forms of church monody in different notation systems.

**Keywords:** notation system, methods of analysis, structural organization, melodic formula, Heirmos, stichera.

Підписано до друку 20.12.2015.  
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,05.  
Наклад 100 прим. Зам. № 35.

---

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.  
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.  
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115  
тел.: (093) 464-3063