

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

На правах рукопису

ЗАГНІТКО Катерина Миколаївна

УДК 783/ 784]:272“11/17” (043.5)

ГРИГОРІАНСЬКИЙ ХОРАЛ
У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Ясіновський Ю. П.

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. САКРАЛЬНА МОНОДІЯ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ	10
1.1. Етапи формування та пріоритетні напрямки дослідження західної монодії	10
1.2. Жанрова система григоріаніки та ватиканські видання в контексті літургійного чину	29
1.3. Поширення та вивчення григоріанського хоралу в Україні	40
Висновки до розділу 1.	56
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ГРИГОРІАНИКИ: НОТАЦІЯ, ЗВУКОВИСОТНІСТЬ ТА ЧАСОМІРНІСТЬ .	59
2.1. Розвиток західноєвропейської невменної нотації	59
2.2. Ладо-ритмічні особливості латинських піснеспівів	80
Висновки до розділу 2.	109
РОЗДІЛ 3. СЕМІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	112
3.1. Особливості семіологічного дослідження рукописів латинської монодії о. Еженом Кардіном та його послідовниками	112
3.2. Виконавська інтерпретація західної монодії у світлі семіологічного вчення	136
Висновки до розділу 3.	167

ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	176
ДОДАТОК	201

ВСТУП

Тисячолітня історія розвитку григоріанського хоралу засвідчує особливе значення цього літургійного і, водночас, мистецького явища як символу стійкості Римо-Католицької Церкви. Сутність цього музичного феномену криється у глибоких змістовних пластах, вибудованих на основі поєднання змісту латинських богослужбових текстів і виразності мелодичних формул-символів, що сукупно захоплюють своєю красою не лише у середньовіччі, але й впродовж наступних століть. Тож не випадково ця співоча латинська практика привертає увагу не лише виконавців, але й широкого кола дослідників, що особливо яскраво відображено у сучасному науковому дискурсі.

У музикології ХІХ–ХХ ст. утвердилося розуміння латинської монодії як комплексу одноголосих піснеспівів, що поширювалися у різних осередках Західної і Центральної Європи починаючи з раннього середньовіччя. Латинська монодія стає основою професійної західноєвропейської музики як одноголосої, так і ранніх зразків багатоголосся. Для фіксації літургійного репертуару впроваджується невменна нотація – одна з ранніх нотаційних систем, що через трансформації та вдосконалення призвела до виникнення лінійної нотації. Поступово викристалізовується система автентичних і плагальних модусів, що постає під впливом східного октоїха, формуються літургійні жанри: *introit*, *communio*, *offertorium*, *alleluia*, *tropus*, *sequentia* та ін. Впродовж багатьох століть цей мелодичний корпус сформував так зв. «ідеальний стиль» названий *cantus planus* («рівний спів»), який став основою розуміння григоріанського співу. Зацікавлення григоріанським хоралом в його теоретичних та практичних аспектах активізувалося у середині ХІХ ст., у цей час з'являються численні наукові розвідки та видання. У новітніх дослідженнях григоріанського хоралу пріоритетом стає вивчення та інтерпретація давніх музичних пам'яток. Поштовхом до переосмислення західної монодії стали семіологічні студії, впроваджені о. Еженом Кардіном у сер. ХХ ст. Основою нового напрямку стало вивчення невменної нотації з її локальними різновидами.

Латинський обряд певним чином торкнувся і України, зокрема, завдяки хрещенню Київської Русі розширилися культурні зв'язки з європейськими країнами. Наслідки співпраці із Заходом з часом прослідковуються в історичних джерелах, в формі запозичення системи нотного запису, у фіксації західних піснеспівів в українських літургійних ірмологіонах. Найвиразніше присутність римо-католицького обряду в Україні засвідчують численні пам'ятки григоріанського співу, зокрема одним з найбільших осередків за чисельністю збережених нотованих рукописів вважається Львів.

Тож особливо **актуальним завданням** сучасної музикології є різнобічне вивчення латинських нотованих манускриптів, які не лише мають унікальну історичну й мистецьку вартість, але спрямовують вектор майбутніх досліджень до осмислення цілісності структури: Рим – Візантія – Київ.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукової тематики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності вказаного навчального закладу: вона є частиною комплексної теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини ХХ ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика ХІХ – поч. ХХ ст.», затверджену Вченою радою Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (Протокол № 4 від 19 січня 2012 р.).

Мета дослідження – осмислення григоріанського хоралу в контексті літургійно-мистецького змісту, виконавської інтерпретації і сучасного музично-теоретичного дискурсу. Відповідно до мети, визначені наступні **завдання:**

- осмислення еволюції григоріанського хоралу від середньовіччя до сьогодення;

- висвітлення процесів поширення та адаптації латинської монодії в Україні;
- виявлення та систематизування етапів розвитку західного невменного письма;
- проведення порівняльного аналізу локальних різновидів графічних форм нотації;
- визначення основних напрямків наукових досліджень звуковисотного та ритмічного компонентів григоріанського хоралу;
- представлення семіологічного методу прочитання західної монодії о. Еженом Кардіном та його послідовниками;
- дослідження впливу сучасних аналітичних праць західних медієвістів на виконавську практику.

Об’єктом дослідження є латинська монодія як феномен західно-європейської музичної культури.

Предметом дослідження є григоріанський хорал в контексті наукового дискурсу та виконавських інтерпретацій.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період зародження і формування латинського обряду в період середньовіччя (IV–XII), що найповніше представляє специфіку григоріанського хоралу, а також наступні століття аж до сучасності, пов’язані з датуванням рукописних пам’яток, ватиканських видань і спеціалізованих теоретичних праць.

Методологічну основу дослідження складають:

- історичний, використаний при розгляді еволюції григоріанського хоралу;
- джерелознавчий, застосований при опрацюванні львівських рукописів григоріаніки та чужоземних рукописів;
- семіологічний аналіз піснеспівів Західної Церкви, опертий на невменну нотацію та її трансформацію у лінійну;

- структурно-аналітичний для виявлення і окреслення етапів розвитку західної нотації;
- порівняльний, використаний при розгляді новітніх медієвістичних досліджень.

Теоретичну базу дослідження склали праці:

- з богословія та літургики латинського обряду (Дж. Гарпер, Г. І. Сесерка, І. Павляк, Р. Л. Крокнер, Р. Ф. Тафт, Ю. Аввакумов та ін.);
- з історії і теорії західної монодії (В. Апель, Д. Гілей, П. Вагнер, Ч. Аткинсон, А. Гауг, Г. Файхт, Г. Ріман, М. Югльо, Б. Штебляйн, В. Лібгард, А. Ямерс, К. Леві, Л. Трайтлер, Г. Гуке, Т. Мацієвський, Е. Вітковська-Заремба, М. Н. Колет, К. Перріш, А. Пфістерер, К. Кайцбауер, Є. Пікулік, Р. Бернагевич, Р. Адамко, Ю. Холопов, Н. Єфімова, Ю. Москва, В. Гончарова, В. Карцовнік, І. Чижик, О. Зосім, Р. Поспелова, А. Єфіменко);
- з семіологічних досліджень григоріанського хоралу (о. Ежен Кардін, Л. Агустоні, Й. Гешль, Г. Йоппіх, М. Н. Колет, Н. Альбароза, А. Турко, М. Славецький, С. Корбі, М. Бялковский, К. Кайнцбауер);
- з невменної палеографії (К. Флорос, Й. Вольф, Г. Алексєєва, К. Ганнік, Л. Агустоні, Й. Гешль, Т. Каплун та ін.);
- публікації та опрацювання джерел григоріаніки з європейських фондів (Е. Кусмакер, Ф. Геварт, А. Гастуе, о. П. Геранже, о. Ж. Потье, о. А. Мокро, Б. Штебляйн, А. Гауг, Т. Мацієвський, Є. Пікулік, Е. Вітковська-Заремба, Я. Шендрей, о. Р. Адамко, А. Лещинська, Т. Вишневський);
- з досліджень українських колекцій (А. Хибінський, Ю. Ясіновський, В. Гончарова, Т. Баранова, Ю. Москва, Т. Мацієвський).

Джерельною базою дослідження є рукописні пам'ятки та фрагменти різного територіального походження: антифонарії, киріали, бревіарії, псалтирі, секвенціарії, міссали, що зберігаються у західних та львівських бібліотеках та музеях, ватиканські видання *Liber Usualis*, *Graduale Romanum*, *Graduale Triplex*.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- висвітлено історію досліджень григоріанського хоралу в Україні;
- введено в науковий обіг пергаментні фрагменти григоріаніки з Львівської бібліотеки ім. В. Стефаника;
- досліджено та систематизовано львівську колекцію західних нотованих рукописів;
- прослідковано еволюцію історіографічних досліджень західної невменної нотації та її трансформації у лінійну;
- проведено порівняльний аналіз графічних форм різних локальних традицій;
- представлено семіологічний аналіз зразків західної монодії о. Еженом Кардіном;
- виявлено основні концептуальні засади сучасних методів дослідження латинської монодії в контексті їх впливу на виконавську практику.

Науково-практичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані для поглиблення вивчення історії західноєвропейської музики, еволюції західної нотації, класифікації ладової приналежності західної монодії, історії рукописів григоріанського хоралу в Україні – у навчальних курсах *Історія світової музичної культури, Історія літургійного співу, Григоріанський хорал, Музична палеографія, Історія середньовічної музики, Історія музичної нотації*.

Особистий внесок здобувача: вперше здійснено теоретичне обґрунтування методології прочитання григоріанського хоралу в контексті сучасних медієвістичних студій. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; на стажуваннях: Юліус-Максиміліанус Університет (Вюрцбург) в межах програми обміну спонсорованою Німецькою

академічною фундацією *KAAD* (листопад-травень, 2012 р.); програми Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща *Gaude Polonia* (лютий-липень, 2014 р.); Юліус-Максиміліанус Університет (Вюрцбург) в межах програми обміну, спонсорованою Німецькою академічною фундацією *DAAD* (листопад, 2015 р.); Варшавського університету *OBTA* (жовтень, 2016 р.).

Основні положення праці розкриті у публікаціях та викладені в доповідях на дванадцяти наукових конференціях: «Theorie und Geschichte der Monodie» (Wien, 2011), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (Львів, грудень 2012, лютий 2016, березень 2017), «Антоновичеві читання» (Львів, березень 2013), Міжнародні наукові конференції «Візантійсько–слов'янська гимнографія та церковна монодія» (Львів, жовтень 2013, 2015), «Всеукраїнська наукова конференція» (Рівне, листопад 2014), Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, січень 2013), «Ogólnopolska konferencija naukowa «Religia a metoda», (Познань, травень 2014), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, квітень 2013, 2015).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 10 одноосібних публікаціях, із них 5 у фахових виданнях, визначених переліком МОН ДАК України, 1 стаття в іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (220) позицій та додатку. Загальний обсяг роботи – 210 сторінок, обсяг основного тексту – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

САКРАЛЬНА МОНОДІЯ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

У першому розділі здійснено огляд розвитку історії григоріанського хоралу від його витоків до сьогодення, розглядаються основні жанри і форми латинської монодії, а також досліджується питання поширення григоріаніки в Україні. Головну увагу зосереджено на особливостях формування західного монодійного репертуару та його локальних різновидах. В цьому процесі відзначено важливу роль періоду західноєвропейської історії – Каролінгського Відродження. В цей час було сформовано і поширено новоримський різновид латинської монодії, що ввійшов історію під назвою григоріанського хоралу і мав значний вплив на музичну культуру середньовіччя і відродження.

Внаслідок проведення ватиканських реформ, світської музики і появи багатоголосся, григоріаніка зазнала значних змін і деформації. Новим етапом для її віднови та реставрації стали літургійний і цециліанський рухи, що базувалися на принципах повернення до джерел – *ad fontes*. Важливо відзначити, що римо-католицька традиція була важливим чинником у поширенні західної музики в межах європейського християнського ареалу і має глибоке коріння також і в Україні, зокрема в Галичині. Це засвідчують численні рукописні пам'ятки латинського обряду, які є предметом зацікавлення не лише літургійних осередків, але й музикознавців.

1.1 Етапи формування та пріоритетні напрямки дослідження західної монодії

Західна монодія є складним явищем європейської музичної культури, сформованим впродовж століть, що вплинуло на її трансформації і локальні різновиди. Впродовж століть це розмаїття музично-літургійних

форм зберегалося як в усній практиці, так і в численних рукописних пам'ятках. Назагал, на основі цього об'ємного літургійного матеріалу, сформувався певний уніфікований корпус піснеспівів, відомий як григоріанський хорал.

Григоріанський хорал (іт. *canto gregoriano*, англ. *Gregorian Chant*, нім. *Gregorianischen Choral /Gregorianischen Gesang*; франц. *chant grégorien*, пол. *chorał gregoriański*) – це монодійний спів Західної церкви, який поширювався в різних регіонах Західної Європи, починаючи з раннього середньовіччя. Латинська сакральна монодія стала фундаментом професійної західноєвропейської музики, а згодом на її основі виникають різні багатоголосі форми. Для вивчення літургійного репертуару формується невменна нотація – одна з найдавніших нотаційних систем, яка через трансформації та вдосконалення призвела до виникнення лінійної нотації. Кристалізується система ладів-модусів, що, безумовно, була пов'язана із греко-візантійською системою осьмогласся, формуються літургійні жанри: *introit, communio, offertorium, alleluia, tropus, sequentia* та ін.

Зацікавлення західною монодією, зокрема її писемними джерелами, розпочалося у XIX ст., коли з'явилися численні дослідження та видання пам'яток григоріанського хоралу. Одним з перших дослідників джерельних матеріалів став Едмон Куссмакер (*Edmond de Coussemaker*) [36]. Подальші студії були скеровані на комплексні дослідження григоріанського хоралу, що прослідковується у працях Петера Вагнера (*Peter Wagner*), Франсуа Геварта (*Francois Gevaert*), Амаде Гастуе (*Amédée Gastoué*), о. Просперо Геранже (*Prospero Gerange*), о. Жозефа Пот'є (*Joseph Pothier*), о. Андре Мокро (*André Mocquereau*) та ін.

Починаючи з 1889 р., у бенедиктинському монастирі Солем, де перебували о. Просперо Геранже, о. Жозеф Пот'є, о. Андре Мокро, о. Ежен Кардін, засновується серія академічних факсимільних видань рукописних

пам'яток *Paléographie musicale*, що мало на меті повернення дослідників та практиків до *ad fontes*.

На сучасному етапі дослідження західної монодії викристалізувалися такі пріоритетні напрямки:

1) Дослідження витоків невменної нотації та її локальних різновидів, що представлено у працях Ніно Альбарози (Nino Albarosa), Чарльза Аткинсона (Charles Atkinson), Луїджі Агустоні (Luigi Agustoni), Марі-Ноель Колет (Marie-Noël Colette), Мішеля Югльо (Michel Huglo), Лео Трайтлера (Leo Treitler), Вальтера Ліпгардта (Walter Lipphardt), Гельмута Гукке (Helmut Hucke), Девіда Гілея (David Hiley), Альберто Турко (Alberto Turco), Соланж Корбі (Solange Corbin), Бернардіно Феретті (Bernardino Feretti).

2) Найбільш розробленою проблематикою у західній медієвістиці є висвітлення західної модальної системи: від історії до аналітичних студій у дослідженнях Альберто Турко, Марі-Ноель Колет, Мішеля Югльо, Чарльза Аткинсона, Торенса Белей (Terence Bailey), Джозефа Гаярда (Joseph Gajard) та ін. Спеціальні дослідження з'явилися і в російському музикознавстві, зокрема праці Вячеслава Карцовнікова, Юлії Москви, Наталі Єфімової, Рімки Поспелової та ін. Окремі питання також розглядають і українські музикознавці Ірина Чижик, Ольга Зосім та ін.

3) Одним з найскладніших питань сучасної західної медієвістики є ритмічна інтерпретація григоріанських піснеспівів: Андре Мокро, Антуан Дешевран, Петер Вагнер та ін.

4) Окремим блоком можна виділити студії, присвячені окремим літургійним жанрам, зокрема: *alleluia*, *tropus*, *sequentia*, *hymn* та ін.

5) Особливий інтерес у дослідників викликає порівняння західної та східної традиції, що мають спільні витoki.

У перші століття християнства літургійний спів спирався на гебрайську синагогальну практику та пізньоантичну релігійну спадщину [45, 55]. На Сході християнського світу у богослужіннях утвердилася грецька мова, а

на Заході – латинська. Розглядаючи ранній етап розвитку сакральної монодії, можемо послуговуватися фрагментарними свідченнями та гіпотезами дослідників, що ймовірно спричинене переслідуваннями перших християн. Лише з моменту набуття християнством статусу офіційної релігії з'являються свідчення про діяння Церкви та формування обряду.

Літургійний спів ранніх християн на Сході та Заході сформувався під впливом греко-римської спадщини й акумулював велике розмаїття музичних форм та жанрів, поетики релігійного співу, створених багатьма народами середземноморської цивілізації [45; 52; 59]. Це призвело до синтезу розмаїтих інтонаційних джерел та створення нового музичного феномену задля утвердження християнської віри.

Одні з перших свідчень про літургійний спів знаходимо Новому Завіті. А. Ернетті у своїй праці *Storia del canto gregoriano* [158, с. 67] зазначає, що Ісуса Христа можна вважати першим кантором, і як приклад, наводить слова *Spiritus Domini* (читання фрагменту з книги пророка Ісаї), а також спів гимну під час останньої вечері: «Після того як відспівали гимн, пішли у бік Оливної гори» [Мт. 26, 30; Мр. 14, 26]. Про важливість співу згадує св. Петро у посланні до Колосян «Слово Христове нехай у вас перебуває щедро: навчайтеся у всякій мудрості й напоумлюйте одні одних, співаючи Богові з подякою від свого серця псалми, гимни та духовні пісні» [Кл. 3, 16]. Перші згадки про роль музики у новій релігії знаходимо в Діяннях Апостолів та посланнях св. Павла, а саме спів псалмів у синагогах. У посланні св. Павла до коринтян згадується: «Буду молитися духом, а й розумом буду молитись. Буду співати духом, а й розумом буду співати» (I Кр. 14, 15). О. І. Павляк звертає увагу на генезу поняття псалм, кантик і гимн в гебрайській мовній термінології, які окреслює як ідентичні форми, що спираються на модель гебрайського псалму з паралелізмами віршованих рядків [93, с. 50; 9; 125]. Варто, однак, зазначити, що серед дослідників існує також інший, дещо менш поширений погляд на

походження християнських співів. Зокрема, Б. Фішер (B. Fischer) зазначав, що християнська псалмодія не мала нічого спільного із гебрайською практикою, а пов'язана із рецитацією пророками фрагментів Святого письма [123, с. 62]. Подібні судження можемо знайти також у Д. Гілея (D. Hiley) [145].

З поширенням християнства у ранніх століттях літургійний спів як складова зазнавав певних змін, що могло проявлятися у мелодичному збагаченні піснеспівів. У II–III століттях головним центром християнського культу стала Антіохія, де викристалізовувалися візантійська та римська традиції. У III столітті ваги набирає Олександрія, ще була осердям розвитку римської традиції. У 311 році імператор Галерій видав едикт, який надавав християнам усі свободи. Після виходу з підпілля та розширення вірних розпочинається активний етап змін у зовнішній структурі літургійних обрядів. Період із IV - поч. VII ст. став епохою поступового розмежування традицій Візантії та Риму. У 381 р. під час Великого Собору Візантія отримала примат на панування на Сході як головного центру східного християнства. Після Халкедонського Собору Константинополь отримав звання «Нового Риму», що в подальшому тільки ускладнило відносини між Римом та Візантією. Такі бурхливі події в суспільно-політичній площині та сфері церковного устрою, звичайно ж, не могли не знайти свого відображення у розвитку музичної традиції Східної та Західної церков і поступово виявляють розходження в структурі співів літургії та інших служб. Посилюються відмінності між двома традиціями також у їхньому зовнішньому характері.

З IV – початку V століття вагомими стають діяння Отців Церкви (Василій Великий, Амбросій Медіоланський, св. Августина ін.), які вивіщували музику як один із пріоритетних способів поширення християнської релігії. Е. Веллес зазначає, що у Візантії того часу виконання псалмів,

респonsorіїв супроводжувалося відповіддю спільноти «Kyrie eleison» [215, с. 180–187].

Одним з найважливіших свідчень, що допомогали пролити світло у питанні формування літургійного обряду є трактат *De anima* Тертуліана (160–220), який описує перші літургійні відправи (читання – псалм – молитва) та характеризує цей спів як *cantus responsorius*, що, ймовірно, практикувався у Римі. Оскільки у ранній період літургійна музика передавалася усно, то припускають, що вона могла зазнати певних трансформацій ще до VIII ст.

У християнських богослужіннях були псалми і гимни, що поступово наповнювалися новим богословським змістом та призвели до виникнення нових літургійних форм У III ст. з'явилися перші свідчення про служби літургії латиною і саме з цього періоду дійшли відомості про спів гимнів. Петер Вагнер [212, с. 87–96] описує збережені до нас свідчення їх практичного виконання. Зокрема, про популярність у III ст. гимнів вказують відомості про собор в Антіохії, де учасники критикували єпископа Самосату через те, що він заборонив співати гимни у своєму єпископстві. Про особливість виконання псалмів також згадує св. Августин [117, 88], а саме про манеру їх виконання *tam modico flexu voci*, що описує радше наближеність до речитації [101, с. 15–17]. З IV ст., коли християнство виходить з підпілля та стає визнаною релігією, знаходимо згадки про першого відомого автора гимнів Єфрема Сирина (306–373), який творив сирійською мовою, а згодом ці піснеспіви були перекладені грецькою та латинською мовами. Василій Великий (329–379) у своїх листах також згадує про способи співу псалмів (антифонний, респonsorний).

Поступово формуються основні частини служби – зокрема, папа Домасій I (305–384) впроваджує *Alleluia*; Касіодор згадує про виконання *Gloria Patri*, на закінчення псалмів; про практику співу *Alleluia* також пише

і св. Августин, зупиняючись на мелізматичній природі піснеспіву, а також окремо про *offertorium* та *comunio*. Пізніше папа Григорій I впроваджує спів *Alleluia* на цілий рік, окрім періоду Великого Посту; а ще додає до *Kyrie eleison – Christe eleison*. Одним з найдавніших свідчень вживання *introit*'у є декрет папи Целестина I (422–432) антифонного псалмового співу. Св. Бенедикт (480–547), сформував *Officium* на цілий рік, що тепер відомий як *regulus benedictus*. Важливим для формування літургії були церковні Собори (529, 589), під час яких до галліканської меси впроваджено *Kyrie eleison*, що свідчить про його практику в Римі, а також виконання *Sanctus*, також у мозарабській традиції вводять *Credo*.

У VIII ст. Рим опинився у досить складному становищі, оскільки папа номінально був підданим Візантійського імператора. Основний конфлікт був відчутний на тлі теологічних дискусій, де верховенство належало імператору. Папа Римський намагався знайти вихід із складного становища, щоб утвердити свій вплив та позбутися залежності від домінування Східної церкви. Понтифік звернув увагу на франкське королівство, що утворилося ще на поч. VI ст. Тісні контакти між Апостольською столицею та франками зав'язалися у VIII ст., коли імперією керувала династія Піпіна. Важливим для літургійної музики стала зустріч папи Стефана II з очільником франків, адже Піпін зміг брати участь у богослужіннях римського зразка. Вже тоді король просить папу Римського про те, щоб він делегував з Риму співаків разом з літургійними книгами задля впровадження сакральної монодії римського зразка по всій території імперії. Одним з гасел Піпіна стало: «єдина Церква, одна країна, одна літургія і одна культура» [85, с. 19–21].

Згодом імперію очолив Карл Великий – найвизначніший правитель середньовіччя, який із своїх пріоритетів вважав розвиток освіти. Зокрема зверталася увага на необхідність ґрунтовного навчання духовенства [178, 67–99]. Зразком для каролінгської освіти обрали давню систему *Septem artes liberalis*, до якої входили *trivium* (граматика, риторика, логіка) та

quadrivium (арифметика, геометрія, астрономія, музика). В такий спосіб Карл Великий створив умови для інтелектуального розвитку Заходу, він прагнув створити велику і могутню імперію, де літургійна музика мала забезпечити цілісність обряду і держави. «Щоб римського співу навчалися гідно, щоб відповідно виконували нічні молитви та *graduale officium*, відповідно до того, що заповідав благословенний наш король Піпін, щоб привів галліканців до єдності із святою столицею і повною покою згоди святої Божої Церкви» [17, с. 88]. Нові реформи співу та її уніфікацію було впроваджено за часи понтифікату Стефана II (752–757) та його наступників.

Однак, задуму Карла Великого завадив усний переказ мелодичного корпусу латинських піснеспівів, що сприяло поширенню локальних різновидів. Іоан Диякон [80, 44], що пізніше описав ці події, основну проблему вбачав у змішанні григоріанських мелодій із «власними локальними». Після відвідин Риму Карл Великий був здивований, що спів у франкському королівстві та у Римі значно відрізняється, незважаючи на те, що римські кантори навчали франконських. Такий стан зберігався до кінця IX ст., про що писав Амаларій з Мецу: «У відношенні до тих співів, запитав майстрів Римської Церкви, чи вони їх так співали, то вони відповіли, що зовсім ні. Натомість, наші кантори звинувачують їх, адже навчилися мелодій від римлян, від перших вчителів співу, яких навчали співати у Франконії. Тільки Бог знає, чи римляни помиляються, чи самі франки, хто знищив традицію співу тих антифонів від майстрів Римської Церкви. Або римляни забули їх через легковажність та недбальство, чи просто їх так не співали». [10].

У часи Каролінгів у Римі культивувався староримський спів, що опирався на один текст з григоріанським, але інтонаційно міг дещо відрізнятися. Цей локальний різновид був поширений аж до XIII ст., а перші записи відносяться до XI–XII ст. На думку сучасних дослідників, галліканський

репертуар поєднався з римським, адже франкські кантори теж не хотіли змінювати своєї традиції [81; 163]. В майбутньому велике значення подальшої долі західної монодії відіграло запровадження невменної нотації.

Водночас у VIII ст., і пізніше досить помітними були впливи візантійського співу на західну монодію. Карл Великий, що мав дружні стосунки з Візантійською імперією, сприяв взаємному навчанню співаків, підтримував переклад з грецької мови на латину найяскравіших піснеспівів. Важливим також було запозичення зі Сходу системи ладової організації – октоїха, що стало зразком для створення власної західної моделі модусів [92, с. 50–52; 142]. Можна припустити, що такі сприятливі умови співпраці були пов'язані з перебуванням на Апостольському престолі пап грецького та сирійського походження – Леона III (682–683), Сергія I (687–701) та Григорія III (731–741).

Всі зміни, які відбувалися в обряді Західної Церкви супроводжувалися теоретичним осмисленням музики, що виявляємо у таких великих мислителів та діячів церкви як: Боецій, Кассіодор, св. Августин, Ісидор з Севільї, Тома Аквінський, Авреліан з Реоме, Регіно з Прюма, Гвідо з Ареццо та ін. [17, с. 23–29]. На думку цих визначних філософів та богословів, музика здатна впливати на психіку людини, про що писали ще в Античності Платон та Арістотель. Однак суттєвим доповненням вчення грецьких філософів було духовне виховання, що наближує до Бога.

Одними з найвідоміших постатей раннього середньовіччя, які описують освітню систему вільних наук були Боецій та Кассіодор, які стали своєрідним «містком» між античністю та середньовіччям. Дослідження музичної теорії, що мало греко-римську тяглість поєднувалося з новим літургійним репертуаром, що поступово формувався та поширювався на європейських теренах. Окремо, зупинимося на трактаті *De musica* [117] св. Августина, (353–430) як одному з важливіших джерел музичної естетики того часу. Метою написання трактату було впровадження у систему

Septem Artes Liberalis християнського виміру. Св. Августин намагався застосовувати це античне вчення для поширення християнства, що мало підтверджуватися раціональними судженнями попередників. Цей факт першочергового звернення до музики, з поміж інших вільних мистецтв, також пояснюють власними вподобаннями св. Августина та його реалізації ієрархії *Septem Artes Liberalis*. Трактат складається з шести книг, де у першій та шостій репрезентуються естетичні погляди на музику, а інші – присвячені метриці та ритміці. Св. Августин найбільш вагомою вважав шосту книгу, де висвітлюється музична естетика, музична поетика, метафізична сутність музики. Натомість інші розділи були дещо еkleктичними, бо спиралися в основному на досягнення його попередників. Св. Августин розглядає природу музичного феномену, визначив його ієрархію, де на його думку, на вищому щаблі знаходиться інструментальна музика, яка керується певними правилами. Головним, на думку св. Августина, є природа наслідування, що може опиратися на почуття, а не знання. Важливим для розуміння співу є числові пропорції, на яких базується краса звучання, що відтворюється в душі. Однією з ідеальних пропорцій є 1:1, яка скеровує до вічності та божественності.

Показовим є те, що наступні покоління мислителів перебували під беззаперечним впливом цього трактату, зокрема Кассіодор та св. Ісидор з Севільї. Саме їхні праці стали своєрідним містком між Античністю і середньовіччям та заклали міцний фундамент для інтелектуальних пошуків наступних поколінь.

Вже у ранньому середньовіччі поступово виокремлюються локальні різновиди римо-католицького співу – амброзіанський, мозарабський, галліканський, кельтський та ін [117; 158; 138; 164]. Ще в IV ст. Мілан (Mediolan) стає своєрідним «містком» між Заходом і Сходом, що позначилося на літургійній практиці: «І тому не дивно, що міланська літургія показує поєднання східних та латинських елементів» [12, 13].

Найвідомішим творцем гимнів був св. Амврозій (340–397). Серед відомих гимнів, що приписують його творінню, тільки чотири вважаються автентичними, а авторство інших ще потребує доведення, серед них і знаменитий *Te Deum*. Мозарабський хорал виконувався на території сучасної Іспанії та Португалії. Особливо цей обряд пов'язаний з Толедо, Севільєю та Сарагоссою (VI–VII ст.).

Поступово, через політичні та релігійні розбіжності Західна та Східна Церкви розмежовуються і розпочинають свій самостійний шлях, зберігаючи при цьому спільні витоки. За часів папи Григорія I (590 – 604) для утвердження авторитету Західної Церкви та створення єдиної моделі обряду відбувається ряд літургійних реформ, однією з яких була кодифікація літургійних піснеспівів. Та пізніше, у другій половині XIX ст., коли був віднайдений, описаний і каталогізований величезний корпус джерел, науковці не знайшли підтверджень конкретного вкладу папи Григорія I в кодифікацію репертуару літургійних піснеспівів Римської Церкви. Стало зрозумілим, що канонічний репертуар і його музичні основи утвердилися пізніше, а назва «григоріанський хорал» та «григоріанський спів» й надалі залишилася в обігу з огляду на великий авторитет цього папи як реформатора латинських обрядових форм. Однією з авторитетних праць XIX, яка чи не вперше поставила під сумнів діяльність папи Григорія в укладанні літургійних співів є праця Ф. Геварта [18].

За понтифікату Григорія I був поширений так званий староримський хорал, який відзначався багатомелізматикою і тісними зв'язками з різнобарвною культурою Середземномор'я. Утвердження і розповсюдження новоримської монодії було здійснено за понтифікатів Мартина I (649–655) і Віталіана (657–672). Під впливом цих реформ давні співи зазнавали певного стилістичного редагування або ж замінювалися новими і, як наслідок, мелізматичні піснеспіви виразно відмежувалися від силабічних [148, с. 5 – 17].

Починаючи з 680 року, новоримський (григоріанський) хорал став швидко поширюватися на різних теренах Європи насамперед в Англії, Німеччині, Франції. Спершу він виконувався переважно у бенедиктинських абатствах (Райхенау, Фульда, Санкт-Галлен), пізніше в монастирях цистеріанців (від IX ст.), францисканців і домініканців (XII ст.), а також у різних катедрах і парафіях. З плином часу Рим втратив провідне значення у розвитку церковної монодії і головні творчі зусилля перейшли до країн і народів, що лежать на північ від Альп, головню на землях сучасної Франції та Західної Німеччини.

З VIII ст. розвиток церковних співів *Proprium Missae* поступово згасає, за винятком *alleluia*, яке й надалі перебувало в активному творчому процесі. Натомість в *Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Credo*) активно вводяться нові форми та жанри – секвенції, тропи, а пізніше й окремі літургійні композиції [156, с. 10–18].

Про авторів цих мелодій сьогодні відомо мало, творчість переважної їх більшості була анонімною. Більше збереглися відомості про теоретиків, які в своїх трактатах обґрунтували ладові основи піснеспівів (модальні теорії), ритмічні й естетичні засади та ін. До найвидатніших теоретиків IX–XI ст. належать Алкуїн Флякус (753–804), Аврелій з Ромео (IX ст.), Гукбальд із Сен-Аман (840–930), Одо з Клюні (X ст.), Ноткер Бальбулюс (IX ст.), Гвідо з Ареццо (955–1050) [74, 24–49].

З поширенням багатоголосих форм розвиток григоріанського хоралу сповільнюється. Це пов'язано як з суто технічними причинами – помилками переписувачів діастематичної нотації, так і через поширення секвенцій і тропів, які вносили елементи світської музики. Деформація метроритмічного компоненту григоріанського хоралу також сприяла поява мензуральної нотації, яка сформувалася під впливом появи багатоголосся. Поширена практика використання мелодії хоралу як «*cantus firmus*» у

багатоголосих композиціях також впливала на стабілізацію музичних компонентів григоріанського хоралу [148; 152].

Для поліпшення становища було здійснено ряд церковних реформ (1134, 1255–1256), та загалом це не вплинуло суттєво на становище латинської монодії, розвиток якої виразно занепадав. У 1545–1563 роках відбувся Триденський собор, одним із пріоритетів якого стало упорядкування літургійних співів видання уніфікованих богослужбових книг, у тому числі й нотованих [143].

Створення уніфікованої моделі латинської монодії зацікавило папу Григорія XIII, який вирішив викоринити староримську традицію, яка ще культивувалася у багатьох церковних осередках. Коректуру піснеспівів він доручає вже відомому на той час Джованні Перлуїджі да Палестріна [130, с. 24–25].. Композитор не обмежився легким втручанням, а вніс своє розуміння григоріаніки, в руслі загальних тенденції того часу. Таке трактування викликало супротив певної частини ортодоксально настроєного духовенства, тому це питання й надалі залишалося відкритим. Важливим на зміни у відправі мали літургійні собори, які привносили свої корективи, тим самим її розширюючи або скорочуючи музично-літургійну частину богослужіння. З історичної перспективи зміни у церковній службі призвели до зменшення виконуваних піснеспівів. У 1525 р. папа Лев X реформував гимни, кардинал Франциско де Квіньонес – Бревіарій, звідки вилучив читання та верси.

У 1602 р. папа Климент VII створилася комісія для коректури гимнів, де висвітлювалися проблеми аналізу гимнів. Зокрема центральною темою для обговорення стала словесна метрика та її зв'язок з античними зразками. Такі дискусії призвели до занепаду григоріанського хоралу та нагальної потреби його віднови.

1612 року під керівництвом кардинала Дель Монте було видано нову версію григоріанських мелодій, яка, однак, не стала офіційною, хоч і досить

поширилася. Основним недоліком цього видання сучасники вважали надмірне пристосування монодійних піснеспівів до ренесансного розуміння музичних композицій. Це проявилось у зміні початкових тонів, які тепер часто розпочиналися з тоніки або домінанти, впровадження сі-бемоля задля уникнення тритону, пересування мелізмів на акцентні силаби. В такому вигляді латинська сакральна монодія перебувала аж до кінця XIX століття.

В середині XIX ст. музиколог Ф. Габерл (F. Haberl) віднайшов працю, яку вважав справою Палестріни, до якого ставився з великою пошаною. Папа Пій IX, під впливом Габерла та для налагодження консолідації, у 1868 році готує ряд нових видань на основі праць Палестріни.

Це зацікавлення пожвавило монодійну практику і заініціювало нові й глибші дослідження григоріаніки, піднявши їх на якісно новий рівень. Виникають літургійні рухи за оновлення уставленої століттями практики, що з одного боку пропагували версію Палестріни і насамперед з причини його музично–естетичної цінності (Ф. Габерл, Ф. Віт), а з іншого – музикознавці, які стояли на позиції відновлення автентичної монодії на базі давніх рукописів (П. Вагнер, А. Шубігер, Л. Ламбілот) [130].

Важливим центром літургійного руху став бенедиктинський монастир Солем (Франція), який після віднови 1883 року почав активну діяльність у сфері церковної монодії. Одним з перших ініціаторів дослідження давніх манускриптів став о. Просперо Геранже (1805–1875), «батько літургійного руху», перший настоятель монастиря після його відновлення. Папа Павло VI писав: «Можемо сказати, що нова духовна весна, яку переживає сучасна Церква через літургійну віднову, є результатом жнив праці, яку він досягнув ціною великої терпеливості та праці» [*Лист папи Павла VI 20 січня 1975 Le centenaire de la mort de Dom Gueranger, Solesmes 1975*]. Він створив осередок вивчення та опрацювання рукописів, що представляв римську традицію співу. Також, о. Геранже намагався створити каталог

латинських музичних пам'яток, що зберігаються у Франції, який згодом був доповнений його послідовниками та розширений колекціями з інших країн (понад 1000 джерел). Тільки опрацювавши велику кількість рукописів можна було говорити про їх відчитування при виконанні. Головні праці о. Геранже – підручник до літургії «L' Année liturgique» та «Institutions liturgiques», де розглядалися теологічна сутність та місце музики у літургії. Для о. Геранже важливим було підкреслення пріоритету слова, що несе в собі святість богослуження. Увага до вербальної основи стала характерною рисою виконавської інтерпретації григоріаніки солемськими монахами: «Вся літургія належить до поезії, тому спів стає її доповненням» [211]

Одними із яскравіших послідовників о. Геранже стали о. Жозеф Потье (J. Pothier) [188] (1835–1923) та о. Андре Мокро (A. Mocquereau) (1849–1930) [172;173]. На основі їх досліджень вийшла серія видань, що визначили напрямок дослідження григоріанського хоралу з кін. ХІХ – поч. ХХ ст. і до цього часу є актуальними та запотребованими.

Поштовхом до переосмислення тисячолітньої традиції у ХХ ст. стали новітні дослідження джерел репертуару західної монодії. Зокрема, проривом у цій сфері стали наукові відкриття бенедиктинського монаха о. Ежена Кардіна (1905–1988), який сформував семіологічне підґрунтя вивчення григоріаніки. Суть цього методу полягає в інтерпретації невматичних записів, що допомагає при виконанні, реконструкції оригінального репертуару [103,с. 9 – 13; 105, с. 13 – 28].

У 1975 році послідовниками о. Ежена Кардіна було засновано *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (Міжнародне товариство студій григоріанського співу) для розвитку *григоріанської семіології*. Одними із членів цього товариства стали Н. Альбароза, Г. Йоппіх, М. Хіраяма, А. Турко, Р. Фішер та ін. Метою товариства стало об'єднання дослідників латинської монодії та втілення ідей семіологічного вчення у

науковій діяльності та виконавській практиці. Згодом подібні науково-практичні секції постають у Німеччині, Франції, Японії, Іспанії, Польщі. Кожна з них видає свій науковий річник: *Studii gregoriani* (Італія), *Beiträge zur Gregorianik* (Німеччина), *Études grégoriennes* (Франція), *Estudios gregorianos* (Іспанія).

Початки польської секції пов'язані із створеним 2007 р. *Ośrodek Śpiewu Gregoriańskiego im. ks. Zdzisława Bernata* за ініціативи о. М. Бялковського (М. Białkowski). Через два роки польське товариство офіційно стало частиною міжнародної асоціації григоріаністів (*Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Śpiewu Gregoriańskiego – sekcja polska*). З 2008 року під егідою польської секції *AISCGre*, започатковано річне видання *Studia Gregoriańskie* під редакцією М. Бялковського та *Ogólnopolski Kurs Śpiewu Gregoriańskiego*. У передмові до першого видання проф. Н. Альбароза зауважує, що вихід річника буде сприяти поширенню семіологічного вчення у Східній Європі та залучення дослідників до нових наукових розробок [6].

Григоріанський хорал впродовж століть був інспіратором творчості композиторів. Однією із перших багатоголосих форм у середньовіччі були органуми, які ґрунтувалися на мелодиці григоріанського хоралу *vox principalis* та вільного голосу *vox organalis*. Найвідомішими творцями органумів, що збагатили та розбудували композиційну техніку їх творення були представники паризької школи Нотр-Дам – Леонін та Перотін (XII–XIII ст.). У *Ars nova* можна виділити творчість Гійома де Машо (1300–1377), який став одним з перших відомих авторів меси. Його меса Нотр-Дам акумулювала в собі риси ізометричного мотету і кондукту та побудована по принципу *Ordinarium Missae*. Нідерландська композиторська школа прославилась своїми духовними творами, зокрема створенням мотетів, *Magnificat*, мес та ін. Найвідомішими представниками цього періоду були Йоганес Окегем (1425–1496), Якоб Обрехт (1450–1505),

Жоскен де Пре (1450–1521)¹ та ін. Окремо варто виділити доробок Орландо ді Лассо (1532–1594) та Джованні Перлуїджі да Палестріна (1525–1594). Творчість Палестріни довгий час асоціювалося із церковною музикою у Римі. Отримавши статус офіційного композитора папської капели, присвятив себе створенню поліфонічної сакральної музики, яка стала взірцем для наслідування для наступних поколінь. Окрім нього, до римської школи входили композитори Ф. Анеріо (1560–1614) та Ф. Суріано (1549–1621), які долучилися до редагування ватиканських нотованих видань. У західноєвропейській музиці Бароко церковна музика займала важливе місце. Одними з найяскравіших представників цього періоду, які зверталися до римо-католицької традиції були: К. Монтеверді, Ж. Б. Люлі, А. Скарлатті, Г. Персел, А. Вівальді, Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель та ін. У доробку віденських класиків зустрічаємо звернення до католицької традиції у використанні текстів та мелодики *offertorium*, *communio*, *sequentia* (*Dies irae*, *Stabat Mater*), гімн *Te Deum* та ін.

У період XIX – середини XX ст. західноєвропейські композитори також інспірувалися духовною тематикою. До найвідоміших композиторів, які зверталися до релігійної музики можемо віднести К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста, А. Брукнера, Ц. Франка, Г. Форе, А. Онеггера, Ф. Пуленка, Д. Мійо, Е. Ельгара та ін. [15, с. 250 – 258].

У творчості сучасних європейських та американських композиторів інтерес до пластів західної церковної традиції проявився у симбіозі давніх інтонаційних музичних сфер із новаціями впровадженими у композиторську практику та відповідно, розширенням звукової палітри.

До найбільш відомих композиторів XX – поч. XXI ст., які зверталися до західної монодії можна згадати: Олів'є Месіана, Лучіано Беріо,

¹ Одним із відомих дослідників творчості Josquin Des Prez був відомий український музиколог М. Антонович (1917–2006), який працював в Утрехті (Голландія). Його архів зберігається в Українському католицькому університеті в *Інституті церковної музики*.

Джорджа Крамба, Дьорда Лігеті, Кшиштофа Пендерецького, Генріка Міколая Гурецького, Арво Пярта та ін.

Зокрема у Лучіано Беріо (Luciano Berio) можна виділити наступні твори: «Magnificat», «Deus meus», «Agnus», «Allelujah I» та «Allelujah II». Відомий польський композитор Генрик Міколай Гурецькі (Henryk Mikołaj Górecki) написав: «Pieśni Maryjne», «Beatus vir (Псалми)», «Euntes ibant et flebant», «Amen», «Miserere», «Totus Tuus», «Przybądź Duchu Święty» для хору a capella, для баритону, хору та оркестру та ін. В доробку Джорджа Крамба (George Crumb) важливим стає реквієм «Lux aeterna» для сопрано та інструментального ансамблю». До цієї ж тематики звертався і Дьорда Лігеті (György Ligeti), який написав «Requiem» для сопрано, мецо-сопрано, хору та оркестру та «Lux aeterna» для шістнадцяти голосів.

Безумовно, одним із найбільш відомих композиторів ХХ століття, якого на думку Аделіни Єфіменко [15, с. 265] можна віднести до «церковних композиторів» є Олів'є Мессіан (Olivier Messiaen). У творчому доробку митця є численна кількість сакральних творів, які представляють багатогранну жанрову палітру. Найбільш значимими творами якого є: «Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité» для органу, опера «Святий Франциск Асизький», «Квартет на кінець часу» («Quatuor pour la fin du temps») для кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано, «Преображення Господа нашого Ісуса Христа» для ста голосів, солюючих інструментів та оркестру, „Messe de la Pentecôte” для органу, «Двадцять поглядів на Дитятко-Ісуса» («Vingt regards sur l'Enfant-Jésus») та інші.

Однією із провідних тем у творчості Арво Пярта (Arvo Pärt) стало звернення до інтонаційних пластів давнього церковного співу, що яскраво та індивідуально проявилось у якості його сакральних творів. Серед найбільш відомих та виконуваних композицій можна назвати: «Te Deum» для трьох хорів, фортепіано, струнних та півки, «Missa syllabica» для мішаного хору та органу, «Credo» для мішаного хору, фортепіано та органу,

«Страсті за Йоаном» для квартету солістів, мішаного хору, гобою, фаготу, скрипки, віолончелі та органу, «Miserere» для солістів, мішаного хору, десяти інструментів та органу, «Magnificat» для мішаного хору, «Stabat Mater» для сопрано, альти, тенора та струнного тріо та ін.

Духовна музична сфера була важливою і для одного із найбільш відомих польських композиторів Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Penderecki). Варто відзначити його «Dies irae» для солістів, хору та оркестру, «Stabat Mater» для трьох хорів а capella, «Псалми Давида» для хору та інструментального ансамблю, «Страсті Господа нашого Ісуса Христа за Лукою» («Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam») для сопрано, баритона, читця, дитячого хору, трьох мішаних хорів та оркестру, «Magnificat» для солістів, хору хлопчиків, двох хорів та оркестру, «Te Deum» для солістів, хору й оркестру та та ін.

У сучасних музичних напрямках, зокрема у сфері електронної музики, що притримувалися авангардних позицій, також спостерігається інтерес до сакральної тематики. У їхніх композиціях (Карлгайнц Штокгаузен, Богуслав Шеффер та ін.) проявлялася у тенденції до введення інтонацій «сучасної епохи». До найбільш яскравих зразків можна віднести твори Карлгайнца Штокгаузена, «Agnus Dei» з циклу «Chöre für Doris» для камерного хору, «Момент» для сопрано, чотирьох хорових груп та інструментів, «Спів юнаків» («Gesang der Jünglinge») для п'яти одотрекових плівок.

Згодом, у доробку Богуслава Шеффера (Bogusław Schöffler) з'являються: «Missa sinfonica» для сопрано, скрипки, саксофону сопрано та оркестру та «Missa elettronica» для мішаного, дитячого хорів та плівки [195].

Отже, можна спостерігати тяглість традиції звернення до сакральної сфери, що безумовно відіграє важливу роль у композиторській творчості. Зокрема, для західноєвропейських композиторів давні церковні співи стали особливим джерелом натхнення, що проявилось в численній авторській

творчості. Незгасаючий інтерес до цього музичного символу Західної Церкви, спостерігаємо у різних напрямках і на сучасному етапі, зокрема, в дослідженнях музикознавців, богословів, філологів, культурологів тощо; у концертних програмах, і, безумовно, у літургійній практиці, у римо-католицьких згромадженнях, де збереглася традиція співу давніх римських канторів. Це вкотре засвідчує красу та довершеність форм західної практики співу Римо-Католицької Церкви та тисячолітню тяглість латинської монодії.

1.2. Жанрова система григоріаніки та ватиканські видання в контексті літургійного чину

Літургійна практика Західної Церкви пройшла тривалий шлях розвитку, що можна спостерігати у жанровій еволюції і структурі богослужіння. Ці процеси відбувалися під впливом реформ, що поступово уніфікували жанрову драматургію літургійного чину Римо-Католицької Церкви.

У західному обряді літургійний день складається із служб *Officium* та *Missa*, що утвердилися ще у 530 р. св. Бенедиктом, який усвідомлюючи важливість своєї місії збереження монастирського впорядкування служби намагався передати найточніше традицію своїх попередників [196; 39, с. 12–13]. У своїх *Правилах* він визнав, що відбулися певні трансформації порівнюючи із практикою попередніх поколінь та припустив можливість змін у подальшому: « Прагну підкреслити і те, що якщо комусь такий розподіл псалмів не підходить, і може запропонувати кращий варіант, може це зробити, тільки нехай пам'ятає про обов'язковість звучання 150 псалмів протягом тижня...» [Regula Benedicti XVIII, 22–23.25]. Окремо, Бенедикт приділяє увагу недільним службам та співу *alleluia*.

До *Officium* входять: *Matutinum*, *Laudes*, *Ad primam horam*, *Ad tertiam horam*, *Ad sextam horam*, *Ad nonam horam*, *Ad vesperam*, *Completorium*. Меса відправлялася між *Ad tertiam horam* та *Ad sextam horam*. Сама назва меса (*missa*), зустрічається ще у св. Августина. Основна книга, що включає в собі *Officium* – Антифонарій, натомість піснеспіви меси фіксувалися у Градуалі *Proprium Missa* складається з *introit*, *gradual*, *alleluia* (або *tractus*), *offertorium*, *comunio* [92, с. 95–354].

Оффіцій формується з псалмів та різних за жанрами піснеспівів. Також значне місце займають великі кантики (*Beatae Mariae Virginis*, *Nunc dimittis servum tuum*, *Benedictus Dominus Deus Israel*) та малі (відповідно до року та дня). У *Completorium* також звучать антифони Діві Марії, а саме: *Alma redemptoris*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli laetare*, *Salve Regina* [192;78].

Читання святого Письма поділяються на *lectio* (розділ святого писання) та *capitulum* (невеликий фрагмент). Гимни вживаються на початку *Ad tertiam horam* та після псалмів у *Completorium*. В основі служби *Officium* є читання і псалми, які мають свою музичну структурну специфіку. Читання виконуються згідно визначених тонів. Однією із головних особливостей – виділення цезур та керування інтонацією голосу. Звідси походять основні елементи літургійного речитативу: тенор (*tenor*, *tuba*) та формули закінчення (*termination*).

Одними із найдавніших жанрів церковної музики є гимни, які мають строфічну побудову та метризований текст. Мелодичний початок базується на силабічному або невматичному стилях. Гимн у службі *Officium* звучав після інвїтаторія. Кожна із окремих служб *Officium* (*Matutinum*, *Laudes*, *Horae minores*, *Vesperae*) має свою структуру.

Утрєня (нічний оффіцій) вперше була введена при Тертуліані та описана св. Бенедиктом у VI ст. Починаючи із VIII ст. входить у добове коло та відправляється або вечері, або вранці. Структурно *Matutinum* можна окреслити так:

- читання молитв (*Pater noster, Ave Maria, Credo*);
- інвітаторій із псалмами;
- ГИМН.

Базується *Matutinum* на Ноктурнах, які складаються із псалмів та читань. Вибір псалмів і їх кількість не були уніфіковані до Тридентського собору. Читання мало стабільну структуру – по три псалми для кожного Ноктурна. Текст зазвичай використовували із Старого та Нового Завітів. Псалми супроводжувалися антифонами, а читання короткими респонсоріями відділеними короткими версами. Завершувалося *Matutinum* гимном *Te Deum*, який після Тридентського собору міг бути замінений на респонсорій недільних та святкових днів [195, 55].

Денний офіцій розпочинають *Laudes (возвеличення)*, які були пов'язані із закінченням служби вечірні. Структурно склалися із читання молитв (*Pater noster, Ave Maria*), трьох псалмів та антифонів, старозавітного кантика з антифоном, псалм з антифоном, капітул із респонсорієм, гимну та версу, кантика *Benedictus*, версикул та заключної молитви [74, 98].

У ранньому середньовіччі був прийнятий поділ доби на частини або години. Так звані *Horae minores* склалися із: *Hora prima, Hora tertia, Hora sexta, Hora nona*. За виключенням *Hora prima*, побудова інших годин ідентична [39, с. 12–13]. З часом, вони вийшли з практики виконання у парафіяльних церквах та залишилися у монастирях.

Важливе місце у західному богослуженні займає *Vesperae* (вечірня). Традиція її виконання сягає ранньохристиянського періоду та скерована на возхвалення Бога на закінчення дня [56; 39, с. 81 – 83]. Вже у ранній період склалася традиція читання псалмів, кількісь яких коливається від вісьмох до чотирнадцяти. У православній традиції вечірня пов'язувалася із Утренею, натомість у західній традиції це була служба на завершення дня. Основу вечірні склали шість псалмів, що читалися після головних

молитов *Pater noster* та *Ave Maria* із антифонами. Тісне пов'язання *Vesperae* із *Laudes* давало можливість міграції антифонів із однієї служби в іншу. Після псалмів додавалося коротке читання (капітул) та респонсорій. Співом гімна відбувався перехід до *Magnificat*, яка була кульмінаційним центром вечірні. На завершення служби звучала молитва дня, а також поминалися усопші.

Важливим значенням при дослідженні давніх рукописів є особливості регіональних традицій. У західній літургії служба могла відрізнитися у залежності від її місця проведення – монастиря або парафіяльної церкви. Окремо слід виділити монастирську традицію відправи римо-католицької служби [194, с. 30]. Під впливом II Ватиканського собору у світ вийшло видання *Thesaurus Liturgiae Horarum Monasticae*, що має декілька різновидів та практикується у вжитку бенедиктинськими згромадженнями.

Згідно з вимох часу відбулися зміни і у впровадженні національних мов. У бенедиктинських згромадженнях спостерігаємо варіантність у цьому питанні. Вживання латини при відправі *Officium* до тепер збережено у деяких солемських осередках (Le Borroux, Fontgolbaut), що характеризує їх притримання давніх традицій Римо-Католицької Церкви. У Польщі найбільш відомим осередком, де звучить григоріанський хорал, а отже частково богослужіння латиною – тинський бенедиктинський монастир. Статистично, більшість монастирів перейшли на використання народних мов у літургії (Maredsous, Monserrat та ін.) [194, с. 47].

Головною відмінністю між ними була кількість піснеспівів, що виконувалися у часи *Matutinum*, *Laudes*, *Horae minores*, *Vesperae*. Для парафіяльної служби характерно виконання дев'яти респонсоріїв та антифонів, короткий респонсорій для *Horae minores* і п'ять псалмів для *Vesperae*. Монастирський офіцій є значно об'ємніший, де зустрічається по шість псалмів у Ноктурні разом із читаннями та три кантики.

Особливим явищем служби *Officium* стали строфічні форми, що було поетичною суттю антифонів та респонсоріїв. Тематика рифмованих офіцій пов'язувалася з канонізацією нових святих, празників Діви Марії та ін. Із 1886 було започатковане видання *Analecta Hymnica medii aevi*, де представлено більше 800 поетизованих офіцій, присвячених життєпису святих [192, 55]. Після Тридентського собору римовані офіції були заборонені як і майже всі секвенції.

Меса має складнішу будову та поділяється на *Proprium* (змінні частини богослужіння) та *Ordinarium* (незмінні частини богослужіння). Структура меси базується на молитвах Євхаристії тексти якої нагадують про Таємну Вечерю, де символічно хліб та вино асоціюються з тілом та кров'ю Спасителя. До кін. XV ст. меса відправлялася більш урочисто, тому пізніші багатоголосі твори часто пристосовувалися саме до цього богослужіння.

Опис середньовічної меси зберігся в *Ordo Romanus I* (VII ст.), який описував структуру папських богослужень у Римі.

Формування сталих частин меси *Ordinarium* хронологічно окреслюється II–IX століттям що з часом утворили п'ятичастинний цикл: *Kyrie eleison* (кін. VI ст.), *Gloria* (поч. VI ст.), *Credo* (поч. IX), *Sanctus (Benedictus)* II, *Agnus Dei* (кін. VII ст.). Спочатку групування у манускриптах відбувалося по жанрах (колекції *Kyrie*), а перший рукопис, де вже присутні всі частини *Ordinarium* датується 1254 р., у домініканському градуалі [[72, с. 87].].

Kyrie eleison [115, с. 331–333.] складається з дев'яти відтинків, що ґрунтуються на повторенні трьох фраз (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*). Піснеспіви цієї частини є помірно мелізматичні із варіантною побудовою. Віллі Апель [39, с. 34] подає такі різновиди структури *Kyrie eleison*:

aaa aaa aab

aaa bbb aaa1

aaa bbb ccc1
aba cdc efe1
aba aaa bbb
aaa bcb ded
aba cdc aca
aab ccd efg

Піснеспіви *Gloria* – силабічні за стилістикою та близькі до псалмів та складаються із 18 речень [39, с. 34].

Credo – силабічні піснеспіви, де текст відповідає значно пізнішому періоду. Найдавніше *Credo* зафіксоване у *Liber Usualis*.

Sanctus – невматичні піснеспіви за стилем виконання на текст із Старого Завіту [39, с. 35].

Agnus Dei – піснеспіви невматичного стилю, які базуються на текстах з Євангелія від св. Йоанна [116, с. 157–158].

Важливу роль у привнесенні змін до відправи відіграли літургійні собори, які інспірували або її розширення або скорочення служб. З історичної точки зору зміни у літургії призвели до зменшення виконуваних піснеспівів. Однією з універсальних книг, яка містить піснеспіви католицької церкви на цілий рік є *Liber usualis*, що вийшов в кін. XIX ст. До цього видання практикувалося групування піснеспівів по жанрами, так з'явилися: *Graduale*, *Antiphonarium*, *Kyriale*, *Missal* та ін.

В *Graduale* зберігалися піснеспіви, що входили до *Missa*, натомість *Antiphonarium* містив музичний репертуар *Officium*. У ранньому середньовіччі був популярний нотований *Breviarium*, що включав весь репертуар *Officium*, але пізніше частіше вживався скорочений варіант запису. Інколи частини *Graduale* та *Antiphonarium* могли відділятися в окремі книги, що призвело до появи *Kyriale* (богослужіння *Ordinarium Misse*), *Procesionale*, *Funebrale* та ін. У *Tonarium* розміщувалися тони псалмів та молитов у залежності від ладової ієрархії. Кожна з музично-літургійних книг під

впливом ватиканських реформ видозмінювалася. Розглянемо еволюцію *Antiphonarium*, перші згадки про який сягають VII ст. та які ще не були нотованими. З введенням невменної нотації, у *Antiphonarium* з'являються певні локальні відмінності [39, 89 – 91].

Для відновлення давньої літургійної музики велике значення мав цециліанський рух (*Allgemeiner Cäcilienverein*), що зародився у другій пол. XIX ст. та поширився європейськими теренами. Одним із засновників був о. Франц Віт (F. Witt) (1834–1888), який сприяв появі часопису *Fliegende Blätter für katholik Kirchenmusik* та *Musica Sacra* [140, с. 36–44]. Центром розвитку стає баварський Регенсбург, де виникає органна школа та визначаються основні вектори діяльності товариства [15]. На той час у католицькій літургійній музиці все помітнішими стають ознаки кризи та занепаду. У церковній музиці відчутним стає вплив світської музики, погіршується якість співу, нагальною стає потреба у нотованих виданнях, занепадає виконання григоріанського хоралу, що серед іншого було спричинене незнанням латини. У 1875 р. у Регенсбурі зусиллями о. Франца Габерла (1840–1910) засновується школа церковної музики, де навчаються співу григоріанської монодії та гри на органі. Згодом її учнями стають австрійці, німці, угорці, англійці, швайцарці, поляки, які, повертаючись додому, пропагують ідеї цециліанізму [143, с. 300]. Товариство налагодило контакти із видавництвом Фридерика Пустета (F. Pustet), що видавав твори церковних композиторів та часопис *Musica Sacra*. Важливими для віднови церковної музики стали Конгреси літургійної музики, де збиралися представники з різних країн. Особливим став Конгрес 1882 р. в Ареццо, де учасникам звернули увагу на потребу відновлення григоріаніки за найдавнішими джерелами.

У 1911 р. була відкрита Вища школа Церковної музики в Римі, де вчилися виконання григоріанського хоралу, гармонії, гри на органі. Першим

директором став о. Ангело де Санті, який сприяв створенню програми вивчення церковної музики у наступних напрямках:

- історія григоріанського хоралу;
- виконавська практика співу західної монодії;
- композиція;
- багатоголоса церковна музика;
- палеографія;
- гра на органі.

Згодом, школою керували прославлені дослідники григоріанського хоралу о. Паоло Феретті (1922–1938) та о. Грегорі Суньйол (1938–1946).

1905 року у друкарні *Editio Vaticana* видана перша книга *Kyriale (Ordinarium Missae)*. Серію видань продовжувалася: *Toni communes Missae* (1907), *Graduale* (1908), *Officium defunctorum* (1909), *Antiphonale* (1912) та ін. [130, с. 31–39].

Публікації під редакцією Ж. Потье мали не тільки свої переваги, але й певні недоліки. Серед головних позитивних якостей – відхід від деформації мелодики хоралу та її реконструкція; вживання квадратної лінійної нотації за зразками XIII–XIV ст. [119, 104–117].

У 1869–1870 рр. відбувся I Ватиканський собор, який привніс певні зміни до літургії. Зокрема, був скорочений нічний *Officium*, введено читання дев'яти псалмів *Matutium*. Ватикан своїми офіційними документами підтримував реформи в галузі літургійної музики та сприяв їх реалізації. Зокрема, папа Леон XIII підтримував видання *Graduale Romanum*, нове видання Антифонарія та їх впровадження у католицьких осередках, що допомогло зберегти григоріанський хорал від деформації і занепаду. Одним із важливих документів XX ст. стало *Motu Proprio* папи Пія X (22.11.1903 р) *Tra le Sollecitudini*, де підтримувалися ідеї віднови. За його ініціативи нове видання літургійних книг було доручено монахам Солему. Піп X підкреслював у посланні до вірних невід'ємний зв'язок

музики та літургії та потребу проведення реформ. Декрет понтифіка мали реалізовувати священники, церковні композитори та виконавці, оскільки через популярність світської музики втрачалася багатовікова духовна традиція. Одним з пріоритетів розвитку – григоріанський хорал «єдиний спів, який Церква успадкувала від святих отців» [140, 36–44]. Все ж у цьому *Посланні* зазначається, що ансамблевий спів повинен переважати над сольним.

Окремим пунктом висловлено ставлення Ватикану до можливостей використання у літургії багатоголосої музики. На думку понтифіка, варто виконувати поліфонічні твори римської школи XVI ст., що орієнтувалися на першоджерело – григоріанський хорал. Одним з найвидатніших композиторів цього періоду був Палестріна, творчість якого римське духовенство вважало зразковим та гідним наслідування.

Також у *Motu Proprio* звертається увага на можливість виконання у церкві новітніх композицій. Окреслені основні вимоги духовенства до сучасних композиторів

- не привносити світські елементи до церковних творів;
- уникати театральних ефектів, що не відповідає григоріанському стилю та класичній поліфонії;
- не порушувати перебігу літургії, підлаштовуючи до тривалості виконання нових композицій;
- уникати можливих змін у тексті, що може бути спричинено мелодико-ритмічними компонентами.

Для віднови співу створювалися осередки у католицьких школах, наукових інституціях, організовувалися ансамблі співу (*schola cantorum*) [190, с. 469–487]. Таким чином, в літургії повинен звучати передусім григоріанський хорал, а також давні піснеспіви, які мали стати основою для натхнення у створенні інших жанрів музики.

Важливим для реалізації нововведень була праця над новим виданням літургійних книг. Для цього сформували цілу комісію на чолі якої став Ж. Потьє. У склад комісії входили також А. Мокро, П. Вагнер, Р. Молітор та ін. Попереднє видання Пустета *Editio Medicaea* мало ряд критичних зауважень та викликало чимало дискусій. Редактори впродовж тривалого часу дозволяли на свій смак коригувати піснеспіви, тим самим їх деформуючи. Одним із показових видань є *Gradual 1614* р. *Typographia Medicaea*, яке тривалий час приписувалося Палестріні, хоча ним займалися римські поліфоністи Соріано та Анеріо. Редактори вирішили позбутися надміру мелізматичних розспівів, особливо тих які припадали на неакцентовані силаби; внесли зміни у мелодику вокалізів; замінили «незручне» вживання «h» на «b». Тому нове видання *Editio Vaticana* мало орієнтуватися на нові дослідження григоріаніки.

Для нових видань сформовано комісію та редакційну колегію, які очолювали Ж. Потьє та А. Мокро. Погляди літургійної комісії розділилися на два табори: прихильників ідей Ж. Потьє та на противагу – А. Мокро, між якими розгорілася гостра полеміка [130, с. 11–41].

А. Мокро вважав, що віднова хоралу можлива завдяки найдавнішим джерелам, які несуть у собі давню римську традицію. Натомість, Ж. Потьє виступав за використання і пізніших джерел XII–XIII ст., що були свідченням живої традиції та являли собою досконаліші варіанти. Ще одним принциповим питанням було використання «h» та «c» у третьому і сьомому модусах. У давніх рукописах частіше виступала «h», а тому А. Мокро наполягав на дотриманні цього принципу у виданні. Натомість, Ж. Потьє і його прихильник П. Вагнер були категорично проти та вважали, що це значно погіршить та ускладнить спів. Суперечки між групами призвели до того, що о. Мокро повернувся в Содем, а виданням надалі займався Ж. Потьє. Розділилися думки і на рахунок ритміки григоріанського хоралу (П. Вагнер – мензуралізм, А. Мокро – еквівалізм) [103; 104].

Надалі папа довірив видання Ж. Потьє, який опирався на найдавніші джерела, а також живу традицію та керується його *Liber gradualis* 1885 р.

З 1889 р. А. Мокро засновує серію 24-томового факсимільного видання *Paleographie musicale*, яке після смерті дослідника було редаговане та видане його учнями. Це видання дало змогу ознайомити науковців та поціновувачів григоріаніки з найдавнішими збереженими манускриптами із різних європейських осередків [173].

Пізніше II Ватиканський Собор (1962–1965) підкреслив велике значення хоралу у сакральному співі, хоча і спричинив кризу в його активному застосуванні у літургії. Адже, реформи собору та впровадження народних мов значно зменшили вагу латинської монодії у сучасних відправах. Відбулося значне спрощення на всіх рівнях (*Matutinum, Laudes, Horae minores, Vesperae*). Зокрема *Matutinum* була замінена на спрощений варіант *Officium lectionis*. *Vesperae* тепер складається з двох псалмів та антифонів, за якими виконується кантік з антифоном на текст Нового Завіту. Та це не стало на заваді подальших студій над рукописами та вдосконаленню видань: *Kyriale simplex* (1964), *Graduale Simplex* (1967), *Ordo Missae* (1969), *Missale Romanum* (1970), які тісно переплітаються з семіологічним вченням о. Ежена Кардіна. Пізніше видання *Graduale Triplex* (1979) [134], яке включало в себе лінійну та невменну нотації виявило певні недоопрацювання давніших видань. Порівнюючи різні нотаційні системи помітні неправильні групування, необґрунтоване вживання «h» на «b» у тенорі третього та восьмого модусів [130, с. 32–41]. Отож, реформаційні зміни призвели до нівелювання ролі григоріанського хоралу, який тепер тільки на великі свята у церквах та в деяких монастирях, які не відмовилися від давньої традиції [187, с. 21–77].

Із поширенням національних мов виконання мелодій західної літургії зазнало змін та спричинило створення комісій, які сприяли поширенню та впровадженню нових релігійних композицій до літургійного репертуару. В

цьому переконуються локальні рукописні пам'ятки, які демонструють міграційні процеси поширення латинського співу.

1.3. Поширення григоріанського хоралу в Україні

Хрещення Київської Русі за візантійським обрядом зміцнило контакти між двома могутніми культурними центрами середньовіччя – Візантією та Київською Руссю. Поширення християнства на Русі сприяло також налагодженню і розширенню плідних зв'язків з багатьма європейськими країнами. Це підтверджують тісні контакти з Німеччиною, Польщею, Швецією, Римом. Очевидно, що через співпрацю із Заходом на терени Київської Русі проникав і латинський обряд. Вся християнська Церква на той час являла собою одне ціле: «Русь підтримувала політичні, торгові і культурні зв'язки як із західними, так і з східними сусідами: розрив між Римом та Константинополем до 1054 р. не сприймався» [3, с. 9]

В «Слові про закон та благодать» митрополита Іларіона, (серед. XI ст.) князь Володимир ставиться в один ряд с апостолами, які проповідували на чужих землях та сприяли їх наверненню до Христа. У «Слові» згадуються всі чотири сторони світу, починаючи із «Римської» [55]:

*«Хвалить же похвальными гласы Римская страна Петра и Паула,
имаже вѣроваша въ Исуа Христа, Сына Божиа;
Асиа и Ефесъ, и Патмъ Иоанна Богословъца,
Индиа Фому, Египетъ Марка.
Вся страны и гради, и людие чтуть и славятъ коегождо ихъ учителя,
иже научиша я православи вѣ вѣрѣ.
Похвалимъ же и мы, по силѣ нашеи, малыими похвалами
великаа и дивнаа сътворишааго нашего учителя и наставника,
великааго кагана нашеа земли Володимера,
вънука старааго Игоря,
сына же славнааго Святослава,
иже въ своа лѣта владычествующе,*

*мужьствомъ же и храборьствомъ прослуша въ странахъ многах,
и побѣдами и крѣпостію поминаются нынѣ и словутъ.
Не въ худѣ бо и невѣдомѣ земли владычствоваша, нѣ въ Руськѣ,
яже вѣдома и слышима есть всѣми четырьми конци земли»*

Історичні відомості із «Слова» Іларіона співзвучні із західною історіографією про діяння князя Володимира, в чому прикладом може слугувати присутність західних послів в Києві, перебування духовенства високого чину. Зокрема, збереглися свідчення перебування в Києві єпископа Рейнберна, духівника доньки польського князя Болеслава Хороброго – дружини князя Святополка Володимировича, який керував західними землями Володимира.

Західні витоки християнства у Київській Русі прослідковуються у традиції почитання римського єпископа Климента, який прийняв мученицьку смерть за проповідування християнства у 101 р. н.е. Відзначимо, що хрещення князя Володимира відбулося у Херсонесі біля мощів св. Климента. У 988 р. князь Володимир звів у Києві Десятинну церкву для вшанування св. Климента.

В часи свого правління князь Володимир підтримував контакти із Західною церквою, неодноразово приймаючи послів із Риму [46, с. 55–88]. Після його смерті князь Ярослав Володимирович шлюбами дітей зміцнив зв'язки із західними правителями, що також слугувало зміцненню контактів Київської Русі із західними християнами. Проте у 1054 р. християнська Церква розпалася на православну (Константинопольський патріархат) та католицьку на чолі з Папаю Римським [28, с. 3–8].

Прийняття греко-візнтійського обряду, не виключало вірогідності того, що григоріанський хорал міг був відомим князю Володимирі. Так у 1007 р. Київ відвідав Бруно Квертфуртський (*Bruno von Querfurt*) [171]. «Послання Бруно до Генріха» свідчить про виконання григоріанського хоралу в Києві. Це унікальне джерело – яке походить із землі «правителя Русів» містить згадку про спів респонсорія св. Петру «*Petre amas me*», який виконувався

Бруно та його монахами під час їхнього перебування у Києві. Згаданий Бруно піснеспів був виявлений В. Карцовніком в Антифонарії 1 пол. XI ст. та в дванадцяти кодексах XIII ст.

У X столітті григоріаніка була під сильним впливом візантійського співу, що спостерігається у формах і жанрах, виконавських прийомах, музично-теоретичних уявленнях, безпосередньому навчанні західних співаків візантійському співу, як, наприклад, Ноткер Бальбулюс² [209]. З іншого боку, у церковному співі України-Русі також помітні латинські впливи, наприклад, наскрізна нумерація гласів від першого по восьмий, перехід у XVI ст. на західну систему нотного запису, фіксація гимну *Te Deum* та західної секвенції *Dies irae* в ірмологіонах. Генеза григоріаніки – ранньохристиянський та візантійський спів став основою української церковної монодії.

*Te Deum*³ у латинській літургії з VI ст. та зустрічається у правилах 530 р. Бенедикта Нурсійського та виконується у кінці нічному *Officium (Matutinum)*. У мелодичному аспекті православної традиції «Тебе Бога хвалим» російська дослідниця А. Трубенюк [58, 76–77] виділяє наступні варіанти:

- знаменний напів;
- грецький напів третього гласу;
- герасимовський;
- монастирські напиви;
- вільні композиції.

В Ірмологіонах може бути представлений ранній знаменний мелодичний варіант або пізніший грецький розспів. А. Трубенюк згадує Ірмологіон 1653 р. та 1744 р., де виявлений гимн «Тебе Бога хвалим». Натомість у

² /Notker Balbulus / лат. (840–912) – монах Санкт–Галленського монастиря: богослов, поет, композитор.

³ Створення гимну приписують медіоланському єпископу Амвросію Аврелію у співавторстві з св. Августином. Гимн по праву можна вважати унікальним, адже він використовується у богослуженнях протестантів, англіканів та православих. Одним із українських композиторів, які надихалися гимном *Тебе Бога хвалим* були: Д. Бортнянський, М. Березовський, М. Ведель та ін.

каталозі Ю. Ясіновського представлені 40 пам'яток (включно із проаналізованими А. Трубенком) [71]. Така джерельна база відкриває нові перспективи для дослідників та може стати темою для окремої праці музикознавців та філологів. Текст *Dies irae* знайдено у двох ірмологіонах: 1638–1639 рр. та 1662 р.

Новим етапом розвитку нотного запису в Україні стало впровадження п'ятилінійної системи запису (київська нотація). На думку Л. Корній, її творці спиралися на західноєвропейські зразки нотопису [34, с. 40–45], які поєднали в собі риси *nota quadrata* (XIII ст.) п'ятилінійної системи запису (XIV ст.), та мензуральну нотацію (XIV–XVI ст.). Відомі на сьогодні найдавніші пам'ятки, що демонструють нотолінійний запис – це Супрасльський та Львівський нотолінійний ірмологіони 1598–1601 рр. Проте, як стверджує О. Цалай-Якименко [64, с. 12] та Ю. Ясіновський [71, с. 10], збережені рукописи представляють вже усталену традицію запису, а отже це свідчить про її значно раніший розвиток.

Починаючи із XV ст. у монастирях з'являються окремі приміщення для зберігання та переписування книг. Найчастіше колекціями опікувався кантор, який також слідкував за потрібними поповненнями. Серед церковних згромаджень, що накопичували та зберігали рукописи виділяються бенедектини та бернардини. На сьогодні Львів вважається одним з найбільших осередків по кількості збережених латинських нотованих рукописів в Україні, які мають унікальну мистецьку й історичну цінність. На той час рукописи мали велику цінність, адже часто прикрашалися дорогоцінним камінням, гравюрами, та ін. У XIII–XIV на теренах Галичини латинські рукописи ймовірно були перевезені з Польщі, Німеччини, Франції. Натомість з XV ст. відомими стають скриптори, що у певний час працювали у Львові [174]:

Бернардин з Жарновця (кін. XV ст.) – скриптор, кантор, ілюмінатор. Відомо, що він переписав Псалтир 1479 р., для львівських бернардинів, який тепер зберігається у Кракові [174, с. 94].

Каміл Кантак [162, 66-67] згадує про шість рукописів, що були переписані Бернардином з Жарновця та зберігалися у львівському бернардинському монастирі (Псалтир 1479 р., Псалтир 1480 р., Градуал 1517 р., Градуал 1521 р. Псалтир 1526 р., Градуал 1527 р., Антифонарій 1560 р.).

Мартин (поч. XV ст.) – скриптор [174, с. 98]..

Стефан з Пшемешна – скриптор, бернардинський монах у львівському монастирі [174, с. 102].

Ян Цімлінський (XV ст.) – скриптор, монах згромадження львівських бернардинів, переписував Антифонарії та Псалтирі [174, с. 104].

Ісак зі Львова (Леополіс) – скриптор львівських бернардинів, переписувач Градуалу XV, який був переданий до монастиря бернардинок у Кракові [174, с. 95].

В естетиці співу бернардини, як і францисканці, дотримувалися стриманості та не заохочували гучне виконання. Певний статус мав кантор, який міг мати помічників. З XV ст. у бернардинів поширеним стало створювання релігійних пісень поза літургією [120, с. 55].

Започаткування на європейських теренах літургійного руху за віднову григоріанського хоралу та цециліанського руху поширилося і на українські землі. З сер. XIX ст. у Львові виникають музичні товариства, що спрямовані на пожвавлення музичного життя міста та виконавської майстерності. У 1882 р. виникає *Товариство взаємної допомоги органістів*, яким керував о. Антоній Станковські (A. Stańkowski). Важливим для мистецького життя Львова стало заснування *Музичного товариства св. Цецилії*, у яке згодом входив Франц Ксавер Моцарт [32]. Для католицького духовенства було важливим створити умови для втілення ідей руху в Галичині та сприяти представленню католицької музики на гідному рівні. З 1841 до 1871 р. у

Львові почала функціонувати органна школа, завдяки зусиллям о. Якуба Бема (J. Bem). Окрім гри на органі у дворічний курс навчання також входив і спів.

У Львові реформатором літургійної музики ідеями цециліанізму став о. Леонард Солецький (Leonard Solecki) (1842–1915). Він був засновником та першим редактором часопису *Muzyka Kościelna Parafijalna*, що почав виходити у Львові із 1880 р, а з 1884 перемістився до Познаня, де редактором став о. Юзеф Сужинський (Józefa Surzyński). О. Солецький намагався сприяти створенню та функціонуванню музичних товариств, діяльність яких висвітлювалася у часописі. Ще одним напрямком його діяльності було видання музичних посібників для парафіян, серед них виділяється поширений збірник *Cantionale ecclesiasticum* під його редакцією, а також *Śpiewnik kościelny* Едмунда Урбанка (E. Urban) та ін. В архівах бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка зберігається підручник о. Яна Ярмусевича (Jan Jarmusiewicz) (1781–1841) *Chorał gregoriański rytualny*, що був виданий у Відні 1834 р. та декларує мажоро-мінорну систему, використання хроматичних знаків, що суперечить давній західній практиці співу [157]. У передмові Я. Ярмусевич коротко окреслює історію григоріанського співу, нотацію, інтервали, хроматизми та ін. З позиції історії еволюції наукового дискурсу григоріаніки цей підручник декларує тенденції сер. ХІХ ст. Цікавим є те, як дослідник на сторінках своєї праці пояснює термін хорал, та чому він використовується до західної монодії: «Melodye kościelne nazywaią się Chorałem, bo takowe nie dla pojedynczych głosow, ale dla wielkich chórów ułożone były». [157, с. 11].

На сторінках *Gazety Kościelnej* [211, с. 66] з'являються історичні розвідки про григоріанський спів та наукові праці. Однією з яскравих подій, став виступ хору у катедрі 1910 р., який описували на сторінках *Gazety Kościelnej* та *Głos organistowski*, що виходив у Стрию. Хором на той

час керував по. Рудольф Нововейський (R. Nowowiejski), який навчався у Регенсбургу. Він складав програму та керував хором духовної семінарії, де пріоритет надавав григоріанському хоралу, згідно із засадами **цециліанського** руху. Деякий час у Львові проживав Стефан Сужинські (S. Surzyński), який після від'їзду не перервав контактів.

У 1921 р. у Львові формується науково-кваліфікаційна комісія, а надалі колегіум *Kolegium Polskich Organistów-Chórmistrzów*, де створювали наукові програми з подальшим розповсюдженням по інших осередках. Основою викладання стала історія музики, літургіка, гра на органі, контрапункт, диригування, музична естетика та ін. Для цециліанців важливою була творчість сучасних композиторів, до яких ставився ряд вимог. Зокрема, важливим було власне відчуття приналежності до католицької церкви, внутрішня готовність творити духовну музику, де ідеалом стає стиль Палестріни. Григоріанський хорал мав бути обов'язковим у навчальних програмах семінарії та в органних школах. В цей період також виникла ідея запровадження літніх курсів григоріанського співу. На початку ХХ ст. прерогатива надавалася латина у богослуженнях.

У 1927 р. збереглися відомості про V Луцький синод, де ставилося питання співу виконання літургій у неділю. У 1930 р. у Львові відбувся синод, де зверталася увага на недопущення використання музичного інструментарію під час літургії, що не були схвалені у Римі. Помітними були європейські впливи на львівське духовне життя через студіювання духовних осіб у Римі, Солемі, Регенсбурзі. У часописі 1930 р. Ян Вишневецькі згадує і про ситуацію у Львові: «навіть катедра у Львові не є винятком» [211], люди у костелі не співають, – натомість виділяється добра гра на органі та протиставляється з Варшаві, де була гірша ситуація. Вчений на сторінках католицьких видань вчений сформував основні пріоритети для віднови церковної музики, де першочергове місце займав григоріанський хорал.

На наших теренах велика заслуга у пропагуванні та дослідженні давньої музики належить Адольфу Хибінському (Adolf Chybiński) (1880–1952), який тривалий час працював у Львові, де заснував і був довголітнім завідувачем кафедри музикології Львівського університету [13]. Одним з головних науковими пріоритетів Адольфа Хибінського стало віднайдення та опис давніх музичних джерел задля створення міцного підґрунтя оцінки польської музичної культури, опанування методології її дослідження [108].. Серед його праць про давню музику виділяється *Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym* (у якій досліджує нотацію однієї із найдавніших польських пам'яток), нотний репертуар краківської капели, видання *Muzyka staropolska* та ін. У Львівській науковій бібліотеці ім. І. Франка від сигнатурою 940 П.зберігається *Канціонал* XVIII ст. з нотаткою *Dar prof. Chybińskiego*. Невипадково однією з основних засад праці науковця з студентами – стало навчання за оригінальними рукописами, осягнення методології дослідження музичних пам'яток часово віддалених епох.

Давньою музикою займалися учні А. Хибінського: Мар'я Щепанська (Maria Szczepańska), Гієронім Файхт (Hieronim Feicht), Адам Лібгард (Adam Libhard). Зокрема Лібгард написав докторську дисертацію на тему : *Maniery progresyjne XIV wieku*. Мар'я Щепанська досліджувала рукописи із Варшавської бібліотеки, викладала музичну палеографію. Виділяється наукова робота Файхта, який зосередився на релігійній музиці доби середньовіччя та бароко. Позиція Г. Файхта, який писав у *Muzyka Kościelna* щодо впровадження віднови григоріанського співу: «Можемо собі сміло сказати, що мова тут і про нас поляків, про діяльність тих, що йдуть за ратинзбонським (тобто регенсбурзьким) прикладом, та намагалися у мірі можливостей та власних навиків, і в міру дозволяючи на наших теренах обставинах, очистити музику костелу від непотрібного, а впровадити до костелу те, що згідно сучасного стану науки та понять походить за правдиве церковне мистецтво» [211, с. 78].

Намагаючись поглибити свої знання по григоріаніці, він вчився у відомого німецького спеціаліста з давньої латинській монодії Петера Вагнера. Очевидно, що методи дослідження григоріаніки також опановував український учень Мирослав Антонович [12, с. 98–100]. Цей факт підкреслює спеціалізована література по григоріаніці, яка збереглася в його архівах. Традиції львівської школи Хибінського у післявоєнний час продовжили: Єжи Моравський, Мірослав Пез, Тадеуш Мацієвський, Єжи Пікулік, та ін.

Початковим етапом у систематизації латинських півчих рукописів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника став опублікований каталог давніх нотних рукописів Юрія Ясіновського [70], до якого включені також латинські манускрипти; саме на цей каталог пізніше опиралися російські музикознавці Тетяна Баранова та Вікторія Гончарова [88, с. 57–88; 11], а також польські науковці.

Юрій Ясіновський описав двадцять латинських музичних пам'яток, із хронологічним окресленням від XV–XVIII ст. У цій колекції присутні такі типи літургійних книг: канціонали, градуали, антифонарії; нотація квадратна, чотири-п'ятилінійна. Оскільки основною метою Ю. Ясіновського було створення каталогу українських нотованих рукописів східного обряду, а тому латинські музичні манускрипти були розглянуті досить побіжно.

Працю спеціально присвячену львівським латинським рукописам написала Т. Баранова. Дослідниця розширила пошуки і виявила латинські рукописи у трьох фондах: Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, Львівській науковій бібліотеці ім. І. Франка, Музеї українського мистецтва.

Т. Баранова описала тридцять чотири нотовані латинські рукописи, зосереджуючи свою увагу на класифікації за: типом книг, матеріалом, кількістю сторінок, нотацією та змістом. За типами книг у каталозі переважно представлені: градуали, псалтирі, антифонарії, заупокійний офіцій, міссал, бревіарій. За різновидами нотоції представлені: невменна,

квадратна лінійна, готична лінійна нотації. За хронологічним окресленням – від XIII–XVIII ст.

Найбільш вичепним на сьогодні є каталог В. Гончарової. У ньому описано 86 кодексів та фрагментів, що зберігаються у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника, бібліотеці Львівського Національного університету ім. І. Франка, у фондах Національного музею, Історичному музеї, Історичному архіві. Серед них – 25 антифонаріїв, 25 канціоналів, 17 градуалів, 4 бревіаріїв, 4 кіріале, 3 секвенції, 3 псалтирів, 1 міссал. Хронологічне окреслення пам'яток охоплює XI – до середини XIX ст.

На підставі цього каталогу, а також інших вищезгаданих праць, зробимо короткий археографічний огляд цих пам'яток, класифікуючи за місцем зберігання. Спершу зупинимося на рукописах, які містяться у фондах бібліотеки Львівського університету. У хронологічному порядку вони охоплюють наступне коло манускриптів:

2 Градуали з XIV ст., 5 Антифонаріїв із XV ст., Фрагмент Градуалу з XVI ст., 2 Псалтирі із XVI ст., 1 Антифонарій із XVII ст., 6 канціоналів з XVII ст. і з XVIII ст.

У класифікації за типами письма переважає готичне письмо: Градуал XIV–XV ст., Псалтир 1 трет. XVI ст., Псалтир XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Кіріал XVI–XVII ст.

Присутнє також гуманістичне кругле письмо: Кіріал XVI–XVII ст., Канціонал XVII ст., Канціонал XVIII ст., та гуманістичний курсив – 5 Канціоналів з XVIII ст.

За типами музичної нотації – це переважно готична нотація: Псалтир 1 трет. XVI ст., Псалтир XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Антифонарій XV – 1 пол. XVI ст., Кіріал XVI–XVII ст.

XVI–XVII ст. Є зразок квадратної нотації: Градуал XIV–XV ст.; мензуральна біла нотація є в 3 канціоналах з XVIII ст., а мензуральна чорна – Кіріал XVI–XVII ст., Канціонал XVII ст.

У Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника зберігаються наступні типи літургійних книг: бревіарії (2), градуали (5), антифонарії (7), канціоналів (11), псалтир, секвенціарій, офіціум, процесіонал (по одному).

За типом письма переважає готичне – Градуал XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Градуал XIV ст., Псалтир XIII–XIV., Антифонарій XIV–XV Канціонал кін. XV ст., Градуал XV ст., Секвенціарій XV ст., Градуал XVI–XVII ст., Градуал 1624 року, Канціонал 1670–1680, Канціонал 1670–1680.

Помітне місце займає також гуманістичне округле: Антифонарій 1673 рік, Антифонарій др. пол. XVII ст., Антифонарій 1691 рік, Канціонал 1697 рік, лат, Канціонал XVIII ст., Кіріал 1703 рік, Канціонал 1730–1740, Офіціум про померлих 1730–1740, Канціонал 1738–1764 рік, папір, 3 Канціонали з XVIII ст.

Також знаходимо гуманістичний курсив: Канціонал XVIII ст., Процесіонал XVIII–XIX, Кіріал 1703 рік.

Львівські пам'ятки також поділяються згідно такими типами нотації:

Невменна нотація: Бревіарій XIII ст., Бревіарій XI ст. Та переважає квадратня нотація: Псалтир XIII–XIV ст., Канціонал кін. XV ст., Градуал XVI–XVII ст., Градуал 1624 року, Канціонал 1670, Канціонал 1670–1680, Антифонарій 1673 рік, Антифонарій др. пол. XVII ст., Антифонарій 1691 рік, Канціонал 1697 рік, 8 Канціоналів XVIII ст., Офіціум за померлими 1730–1740 рр.

Готична нотація:

Градуал XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Градуал XIV ст., Антифонарій XIV–XV ст., Градуал XV ст., Секвенціарій XV ст.

Мензуральна чорна нотація: Анифонарій др. пол. XVII ст., Кириал 1703 рік., Канціонал XVIII ст.

У Львівському історичному музеї зберігається: Бreviарій XIII ст., Градуал 1608–1611, 2 Антифонарії з 1736 р. Градуал 1736.

За типом письма.

Готичне: Бreviарій XIII ст., Градуал 1608–1611, гуманістичне: 2 Антифонарії з 1736 р. Градуал 1736.

За типом нотації:

Невми на лінійках – Бreviарій XIII ст., квадратна: Градуал 1608–1611, 2 Антифонарії з 1736 р. Градуал 1736.

У Центральному державному історичний архіві виявляємо манускрипти наступної хронології: Антифонарій XIII–XIV ст., Градуал XIII ст., 2 Антифонарії з XIV ст., Антифонарій XV ст., Міссал XV ст., Бreviарій XV, 2 Антифонарії з XV ст., Градуал XIV ст., 4 Градуали з XV ст., Градуал 1608–1611 рр., 2 Антифонарії з 1736 р., Градуал 1736 р., Гимнарій XV, Секвенціарій XV перг., Антифонарій XVII–XVIII ст., Кириал XVII–XVIII ст., 1 2 Антифонарії з XVII–XVIII ст., Антифонарій XVII–XVIII ст.

За типом письма переважає готичне: Антифонарій XV ст., Міссал XV ст., Бreviарій XV, 2 Антифонарії з XV ст., Градуал XIV ст., 4 Градуали з XV ст. Градуал 1608–1611 рр., 2 Антифонарії з 1736 р., Градуал 1736 р., Гимнарій XV, Секвенціарій XV перг., Антифонарій XVII–XVIII ст., Кириал XVII–XVIII ст.

Гуманістичне округле: Антифонарій XIII–XIV ст., Градуал XIII ст., 2 Антифонарії з XIV ст.

За видами нотації.

Квадратні нотації: Антифонарій XV ст., Градуал XVI–XVII ст., Антифонарії з XV ст., Градуал XIV ст., 4 Градуали з XV ст., Градуал 1608–1611 рр., 2 Антифонарії з 1736 р., Градуал 1736 р., Гимнарій XV,

Секвенціарій XV перг., Антифонарій XVII–XVIII ст., Кириал XVII–XVIII ст.

Готична нотація: Градуал XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Антифонарій др. пол. XIV ст., Градуал XIV ст., Антифонарій XIV–XV ст., Градуал XV ст., Секвенціарій XV ст.

Нещодавно у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, вдалося вивити 35 нових фрагментів латинських нотованих рукописів, які використовували для підклеювання новіших книг. Вони зібрані у одну папку, що зберігається під номером о/н 3108, із записом *Пергаментні фрагменти нотолінійних рукописів, вийняті з оправ древніх книжок*.

Отже, можемо спостерігати широкий жанровий спектр, із перевагою антифонаріїв та канціоналів. Стосовно їх ймовірного походження, то це питання є досить дискусійним і потребує ґрунтовнішого дослідження. У рукописах представлено наступні види нотації: невменна безлінійна, невми на лінійках, готична лінійна, квадратна лінійна, мензуральна біла, мензуральна чорна нотації, що дає змогу прослідкувати еволюцію нотного письму з екстраполяцією на Захід. Науковці, в тому й музикознавці, проявляють значний інтерес до латинських манускриптів, які зберігаються у Львові, що є свідченнями кількасотлітньої їх історії, пов'язаної із римокатолицькою традицією у Галичині. Зокрема, Юлія Москва [44] написала кандидатську дисертацію присвячену Антифонарію № 1553 із фонду Львівської наукової бібліотеки ім. І. Франка.

Каталоги Ю. Ясіновського, Т. Баранової та В. Гончарової, безумовно є цінними джерелознавчими працями, що допоможуть дослідникам григоріанського хоралу. У перспективі, новий каталог має доповнитися описом нововіднайдених фрагментів, а ще одним цікавим напрямком сучасних досліджень може стати опрацювання іноземних фондів, де зберігаються музичні манускрипти з України.

Через історичні та політичні обставини частина львівських колекцій потрапила до чужоземних фондів. Зокрема, відомим є їх зберігання у польських архівах (Краківська бібліотека бернардинів, Краківський архів домініканів, Оссолінська бібліотека у Вроцлаві, Варшавська бібліотека народова). Тадеуш Мацієвський [170, с. 283–302] у своїй статті *Elementy systemu menzuralnego w monodii choralowej XIII–XVI wieku* досліджує три джерела із львівського монастиря бернардинів XV–XVI ст., що тепер зберігаються у Кракові⁴. Згідно з *Katalogu рукописів до пол. XVI st. Warszawської національної бібліотеки* там зберігається дев'ять музичних рукописів львівського походження [153]:

Graduale cisterciense 2 пол. XIII st. (12496 IV), Graduale XV st. (12497 IV), Sequencia. Hymnus. XV st. (12498 IV), Missale 1454 p. (12500 IV), Missale 2 пол. XV st. (8023 II), Antiphonale XIV–XV st. (12720 IV), Graduale de tempore et de sanctis 2 пол. XV st. (12721 V), Graduale de tempore et de sanctis / Graduał opata Mścislawa XIV–XVII st. (12722 V), Sermones dominicales 2 XV st. (12526 II).

Окремим питанням є походження рукописів, їх місце створення та історія, яке можна прослідкувати тільки на основі окремих згадок та ремарок на сторінках манускриптів. Одними з основних місць збереження рукописів римо-католицької традиції були: костел Марії Сніжної, Латинський кафедральний собор, францисканський монастир, згромадження бернардинів та сестер бенедиктинок, братство св. Трійці та Божого Тіла. Власниками окремих рукописів були колекціонери Віктор Баваровський (1826–1894) та Юзеф Максимілян Оссолінський (1748–1826); монах Юзеф Клочовський.

Серед колекціонерів латинських рукописів був Митрополит Андрей Шептицький (1865–1944) – знакова постать греко-католицької церкви, чия

⁴ Kraków, Biblioteka Prowincji oo. Bernardynów, Ms. 2 /RL

Kraków, Biblioteka Prowincji oo. Bernardynów, Ms. 11 /RL

Kraków, Biblioteka Prowincji oo. Bernardynów, Ms. 17 /RL

громадська діяльність та наукова спадщина є цінним надбанням українського народу. Всебічна ерудованість Митрополита Андрея та цікавість до пам'яток історії, спричинилися до появи унікальної колекції, яка на теперішній час розпорошена по різних музеях та бібліотеках [66, с. 12]. Митрополит Андрей у своїй праці відштовхувався від історичного надбання греко-католицької, православної та католицької церков. Тому не дивно, що латинські музичні рукописи теж присутні у його зібранні.⁵

Знаним збирачем давніх пам'яток був український історик, філолог, етнограф – Антон Петрушевич (1821–1913). У львівських фондах ідентифіковано два фрагменти, що датуються XII–XIII ст. та зберігаються у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника. Про їх походження можна тільки припускати через контакти А. Петрушевича із церковними діячами та його описами монастирських і світських колекцій.

Варто підкреслити важливість подальшого дослідження над львівських пам'яток. В цьому відзначимо цікаве спостереження видатного українського історика Ярослава Ісаєвича: «Нерідко докладні дослідження локальних матеріалів показують недостатність старих узагальнень, штучність скороспілих концепцій, які не враховували всієї багатоманітності форм вияву історичних процесів. Тому зовсім не є парадоксальним твердження: чим точніший і уважніший аналіз, тим важче прийти до певних висновків» [25, с. 33].

Інтерес до західної монодійної спадщини, а саме до її писемних джерел активізувався у кінці XIX ст. у численних дослідженнях та виданнях. За допомогою електронних ресурсів у XX–XXI ст. оприлюднюються численні музичні рукописи з різних країн світу, що допомагає дослідникам мати безпосередній доступ до джерел. У перспективі опрацювання львівських нотних колекцій – створення електронного каталогу, адже, багатий

⁵ У власності Андрея Шептицького було понад 14 латинських нотованих рукописів та фрагментів.

матеріал львівських фондів є цікавим для дослідників григоріанського хоралу. Лідія Корній звертає увагу на актуальність джерелознавчих праць: «Дуже ускладненою є праця дослідників у архівах та бібліотеках через відсутність спеціальних каталогів музичних джерел» [33, с. 40]. Варто додати, що у XXI ст. в Україні виникає нагальна потреба в оцифруванні рукописів у факсимільних виданнях, що допомагає відкрити наші фонди для українських та іноземних науковців.

У сучасному музикознавстві наукові розробки скеровуються до цілісного дослідження східної та західної церковної монодії.

Уляна Граб звертає увагу на ключову роль стародавньої монодійної спадщини: «У музичному мистецтві виразний діалог із західною культурою представляє основна форма професійного музичного мислення – сакральна монодія [113, с. 100]». Таким чином, дослідження григоріаніки є необхідною умовою не тільки для більш глибокого пізнання західно-європейської музики, а й об'ємного уявлення про вітчизняну музичну традицію. Тож вектор майбутніх досліджень спрямовує до цілісної структури: Візантія – Рим – Київ.

На сучасному етапі, цінними є українські здобутки в сфері духовної музики, що відображається у творчості відомих композиторів, які відкривають нові можливості у втіленні сакрального сучасними музичними засобами виразності.

Останніми роками відчутним є зростання інтересу митців до літургійних жанрів. Зокрема, у зверненні до західної церковної музики, де музичним символом тисячолітньої традиції є григоріанський хорал. Так, виділимо найбільш яскраві твори пов'язані із західною духовною тематикою : «Stabat Mater» для хору і оркестру на латинські тексти Ганни Гаврилець; «Agnus Dei» для сопрано, органа та перкусії та «Stabat Mater» для жіночого хору Ігора Щербаківа; «Requiem» та «Kyrie eleison» Володимира Рунчака; «Requiem» для мішаного хору і струнного оркестру та «Pater

poster» для дитячого або жіночого хору і флейти Олександра Щетинського; «Kyrie eleison» та «Agnus Dei» Богдани Фроляк, «Cantus aeternus» на канонічний текст для мішаного хору Святослава Луньова; духовна кантата Володимира Птушкіна та «Salve Regina» для дитячого хору та симфонічного оркестру (або органу) на латинський літургійний текст; «Gloria in excelsis Deo» Остапа Мануляка; «Alleluja» і «Stabat Mater» Богдана Сегіна, «Pater noster», «Aleluja», «Kyrie eleison» та «Ave Maria» Михайла Шведа [42, с. 116 – 125].

Характерною рисою сакральної музики сучасних українських композиторів, які звертаються до сфери давньої західної традиції співу, є проникнення у західноєвропейський мовно-інтонаційний пласт. Це відчитуємо у чисельних композиціях, які виявляють спорідненість з музичним мисленням середньовіччя, *Ars antiqua*, а також традицій західноєвропейської духовної музики другої половини XX ст.

Висновки до розділу 1.

Григоріанський хорал – музичний символ Римо-Католицької Церкви з тисячолітньою традицією. Впродовж століть викристалізовується його репертуар, що мав тривалу усну практику. Дослідження історії формування григоріанського хоралу засвідчує місткість внутрішнього наповнення, пов'язаного із культурою середземноморських цивілізацій, богословськими трактатами християнських апологетів, з візантійською обрядовістю, що сукупно закладає основи творення латинської релігійної піснетворчості. В цей час усталюються такі жанри як псалом, гимн, тропар, аллилуя, «Кирие елейсон», антифони та інші, що є спільними як для Римо-Католицької так і для Східних Церков.

Григоріанський хорал в уніфікованому виді поширюється в Європі в часи Каролінгського Відродження з перевагою невматичного стилю

виконання, чіткою внутрішньою організацією. Пізніше, стає основою ранніх форм багатоголосся та під впливом мензуральної системи зазнає видозмін. Під дією ватиканських реформ та видань формується певний стереотип виконання латинської монодії – *cantus planus*, який тривалий час переважав у церковних осередках та спирався на музичну естетику свого часу. У сер. XIX ст. дослідники звернулися до найдавніших музичних рукописів рукописів розпорошених по різних церковних та світських колекціях. На хвилі гасла *ad fontes* розширюється музично-літургійна проблематика, ініціюються нові видання корпусу піснеспівів Римо-Католицької Церкви, які керуються палеографічними та семіологічними студіями. У цей час у бенедиктинському монастирі Солем, під керівництвом групи монахів на чолі з о. Геранже засновується серія факсимальних видань *Paléographie musicale*. Таке зацікавлення григоріанікою було спричинене літургійними рухами, які намагалися відродити давню музичну практику. Духовенство у своїх починаннях поклиалося на *Motu Proprio* папи Пія X (22.11.1903 р). *Tra le Sollecitudini*, який підкреслював провідне значення григоріанського хоралу, який є духовним надбанням церкви та має бути збереженим. Поступово викристалізовується музичний репертуар західної церкви із своїми структурними та композиційними особливостями. Одним із найдавніших жанрів церковної музики є гимн, який має строфічну побудову та метризований текст; у богослуженні *Officium* звучав після *Invitatorium*.

З часів Київської Русі на українських землях поширювалася римокатолицька традиція. Західні витоки християнства можемо прослідкувати ще від римського єпископа Климента. У «Посланні Брунона до Генріха» збережені свідчення про виконання григоріанського хоралу на українських землях. У церковній монодійній традиції України-Русі також помітні західні впливи (наскрізна нумерація гласів від першого по восьмий, перехід у XVI ст. на західну систему нотного запису, фіксація гимну *Te*

Deum та західної секвенції *Dies irae* в ірмологіонах). Генеза григоріаніки – ранньохристиянський та візантійський спів став основою української церковної монодії. До нашого часу збереглося доволі велике число таких пам'яток і найбільше у Львові, що не випадково, оскільки це місто було важливим полінаціональним центром із тісними контактами з Європою. Тому львівські пам'ятки репрезентують різночасовий корпус піснеспівів римо-католицького обряду, в тому числі й пласти григоріаніки. Велика кількість музично-літургійних рукописів, збережених у фондах львівських бібліотек свідчать про тяглість римо-католицької традиції і є багатим джерельним матеріалом для дослідників різних національних шкіл. На сьогодні, Львів вважається одним з найбільших осередків по кількості збережених латинських нотованих рукописів в Україні, які мають унікальну мистецьку й історичну цінність.

РОЗДІЛ 2.

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ГРИГОРІАНИКИ: НОТАЦІЯ, ЗВУКОВИСОТНІСТЬ ТА ЧАСОМІРНІСТЬ.

У середині ХІХ – на початку ХХ століть активізувалося дослідження корпусу піснеспівів західної монодії в контексті найдавнішого джерельного матеріалу. Важливим поштовхом для цього стало вивчення невменної нотації у її графічних різновидах та різних локальних варіантах. Поступовий перехід на лінійний запис, який прийшов на зміну тривалій усній традиції, визначив цілковиту іншу форму сутності григоріаніки, що проявилось у започаткуванні нових принципів дослідження, зокрема, диференціації за звуковисотністю, ладо-ритмічними особливостями та іншими параметрами музикологічних студій.

2.1. Еволюція західноєвропейської невменної нотації

На ранніх етапах християнства основним предметом зацікавлення суспільства було засвоєння григоріаніки та її вдосконалення власне самого предмету літургійного співу. Для цього була розроблена методика навчання, яка базувалася виключно на усній практиці, тому процес засвоєння повного корпусу літургійного репертуару міг тривати понад десять років. Для навчання монахів використовували збірники Антифонарії, натомість мелодії передавалися від покоління до покоління. Задля уточнення мелодичного змісту кантори спеціально відвідували більші монастирі та інші осередки церковного співу. Основне навантаження в опануванні григоріанських мелодій припадало на звуковисотну організацію, оскільки ритмічний компонент, про який мова буде йти нижче, залежить від вербального початку. Лео Трайтлер [208, с. 471–491] пише, що звуковисотність – це тільки одна з багатьох функцій, що

акумулює в собі невменна нотація. Тож щойно з поширенням на Заході лінійної нотації тривалість засвоєння літургійного репертуару скоротилася до двох років.

З другої половини XIX століття дослідники почали звертати більшу увагу на локальні традиції Римо-Католицької Церкви, зокрема староримську, де основним стало питання переказу репертуару. Ключовою проблемою вивчення піснеспівів напам'ять, полягала у дотриманні канону, оскільки під час усної передачі піснеспівів могли статися певні зміни у мелодичній структурі. Сучасні дослідники Гельмут Гукє (Helmut Hucke) [150, с. 411–487] та Лео Трайтлер (Leo Treitler) [208] притримуються теорії певних модифікацій піснеспівів при навчанні з елементами імпровізаційності. Дещо раніше, Віллі Апель (Willi Apel) [81] та Петер Вагнер (Peter Wagner) [212] відстоювали традиційну гіпотезу, щодо передавання репертуару без змін.

До появи писемної традиції кантори послуговувалися хейрономією [172, с. 237], тобто методу «малювання» мелодичної та ритмічної складових піснеспіву за допомогою руки (Андре Мокро), «письмом у повітрі» за Оскаром Фляйшером (Oskar Fleischer).

Поступово, на основі хейрономії виникає ідея запису рухів руки на письмі. До нашого часу відомі наступні найдавніші фрагменти з невмами, які були нотовані разом з текстом:

Париж Нац. біб-ка ms. lat. 2291 (871 р., Сен-Аманд);

Париж Нац. біб-ка ms. lat. 8093 (860, Лаон);

Ватикан, біб-ка Ottob. ms. 313 (831-857, Париж);

Ватикан, біб-ка Reg. ms. 215 (877, Флері).



Для окреслення певної мелодичної поспівки у середньовіччі використовували два близьких за змістом терміни – *neuma* (лат. жест, знак) та *rneuma* (гр. дух). Перше означення вживалося для, власне, музичної характеристики, а друге підкреслювало духовний вимір співу та його


божественну сутність. У ранньому середньовіччі невма могла також означати більший музичний уривок, що співався без слів. Наприклад, Амаларій з Мецу використовує його для означення фрагменту з вечірнього *Officium*, названого *neuma triplex*. Перше свідчення вживання терміну «невма» знаходимо у анонімному трактаті «*Qui est cantus?*», що походить з X ст. (Anonymus Vaticanus) [83]. На думку Мішеля Югльо [152] найменування невм окреслилися дещо пізніше; відомі давні теоретики Авреліан з Реоме та Гукбальд з Сан-Аман, що вдаються до опису невм, не називаючи їх. Вперше такі назви з'являються наприкінці XI – на початку XII ст. До одних з перших таблиць, що відомі дослідникам, – німецьких невм в *Tabula brevis (Nomina notarum)* має два варіанти, де у першому подається 17 назв невм, а в другому – 40. Згідно Югльо таких рукописів збережено понад 40, що хронологічно окреслюються від XII ст. до XV ст. Віднайдені також графічні форми у польських джерелах, які датовані др. пол. XV ст. [83, 77]: KrJ 1859, KrJ1861, WrU IVQ37, WrU IV Q 81, які представляють варіанти *Tabula Brevis*.

Цікавою є сама назва рукопису, що одразу скеровує до терміну «невма», а, отже свідчить про його практичне застосування вже в кінці XI ст. *Tabula proloxion (Nomina neumatum)* має більш розгорнуті таблиці, де в різних джерелах зафіксовано відмінну кількість знаків.

Розглянемо основні невми в *Tabula brevis* і *Tabula proloxion*, а для ілюстрації графічних знаків користуємося їх санкт-галленським різновидом.

Однотонові невми:

Virga  походить з *Tabula Proloxion*, натомість у *Tabula brevis* – virgula
Punctum  згадується у двох таблицях.

Pes  – використовується *Tabula Proloxion*, у варіанті *Tabula brevis* – *podatus* (з грец. стопа)

У *Tabula brevis* зустрічаємо назву *Clivis* ∇ (з лат. *clivus* – гора), а *Tabula Proloxion* – флеха.

Найпоширенішими теоріями походження невменної нотації є:

- екфонетичні знаки вербальних текстів;
- знаки пунктуації;
- просодичні акценти.

Особливий тип позначення використовувався у візантійській монодії – екфонетичні знаки, що окреслювали особливості фразування. На сьогоднішній час все ще залишаються великі проблеми щодо їх розшифрування. Графічно вони наближаються до просодичних акцентів, але їх спорідненість є суперечливою. Екфонетичні знаки були спрямовані на практичну допомогу при декламуванні тексту, тим часом як просодичні акценти з'являлися радше у наукових трактатах/ Грегорі Суньйол [204, с. 52–58] вважає цю гіпотезу одною з пріоритетних, адже це впливає з графічного порівняння латинських невм з екфонетичними знаками.

Пунктуація у латинській граматиці могла бути тим каталізатором, який сприяв виникненню музичної невменної нотації, адже за допомогою цих позначень можна було коригувати побудову фраз та речень, де кожний знак змінювали акценти в тексті. Найпоширенішими є *comma*, *colon*, *periodus*, що вказували на тривалість цезур. Однак цій теорії суперечить відносна графічна спорідненість між граматичними позначеннями і графічними музичними знаками.

Однією з найрозробленіших теорій походження нотації є акцентна. Саме на цю теорію певною мірою спирався о. Ежен Кардін, тому детальніше зупинимося на її сутності [106].

Цінною пам'яткою, що кидає світло на виникнення музичних графічних форм, є вище згаданий анонімний трактат XI ст. *Quid est cantus?* (*Vaticanus ms. 235*) [10, 27], де підкреслюється пов'язаність музично-графічних форм з просодичними акцентами: «De accentibus toni oritur nota

quae dicitur neuma» «з просодичного акценту з'явився знак, що став називатися невмою». Акцентну теорію вперше сформулював та обґрунтував Шарль Кусмакер (Coussemaker), а її поширенню слугувала праця Жозефа Потьє (Pothire) *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* [188]. Слабким місцем у цій гіпотезі є те, що у західній літературі просодичні акценти вже у VIII столітті вживалися непостійно і тому є певні сумніви щодо їх впливу на формування найдавнішої музичної нотації.

Просодичні акценти використовувалися ще давніми греками у III ст. до н.е. та поширилися у народів Близького Сходу. Пізніше Арістофан і його учень Арістарх розвинули цю практику в Александрії. *Accentus accutus* (гр. oxeia) означає, що означений склад потрібно вимовляти з підвищеною інтонацією, *grave accentus* (гр. bareia) з нижчою, *circumflex accentus* (гр. perispomene) передає раптове падіння інтонації вниз.

За певними ознаками їх було поділено на декілька груп:

- tonoi (визначення звуковисотності);
- chronoī (характеристика тривалості звучання);
- pneumata (правильне взяття дихання, тобто фразування);
- pathre (мутація).

Відповідний спосіб взяття дихання мало свої особливості, що впливало на фразування тексту та загальний характер звучання. Тривалість слова регулювалася за допомогою двох основних позначень — *macra* і *bracheia*, де перша означала довге звучання, а друга — коротке. Для невеликих цезур використовували *apostrophos*. Просодичні знаки все ж були рідкістю у літургійних текстах, а їх детальніший опис з'явився щойно в добу Каролінгів [145, с. 210–212].

Детальніше розглянемо відповідності між грецькими (перша колонка) та латинськими (друга) найменуваннями [211, 67]:

tonoi	toni
prosodeia oxeia	accentus acutus;
prosodeia bareia	accentus gravis;

prosodeia oxybareia chronoi	accentus circumflexus; tempora;
prosodeia makra	accentus longus;
prosodeia bracheia	accentus brevis;
pneumata	spiritus;
prosodeia daseia	spiritus asper;
prosodeia psile	spiritus lenis;
pathe	variations;
apostrophos	apostrophus;
hyphen	conjunctio;
diastole	separatio

Щоб зрозуміти сутність цієї теорії, варто детальніше зупинитися на добі Каролінгів, бо саме з цього часу збереглися найдавніші писемні пам'ятки, що дійшли до нашого часу [70].

З приходом до влади Карла Великого розширюються кордони імперії франків. Для поліпшення освітнього рівня монарх активно розвиває писемність у світському та церковному середовищах. Задля реалізації задуму формується освітня система, яку очолили авторитетні науковці того часу — Паулінус з Аквілеї, Петер з Пізи, Теодульф з Орлеану, Алкуїн з Йорку та ін.

В освітніх закладах викладалося *artes liberales*, що слугувало насамперед тлумаченню Святого Письма. До навчальних програм входило також вивчення латинської граматики, що було невід'ємним компонентом формування освітнього прогресу. Навчальні плани школи св. Мартина в Турі, що постала пізніше, спиралися на традиції королінгських науковців.

Про характер та інтенсивність застосування просодичних знаків свідчать посібники з граматики того часу. Розглянемо поширення просодичної теорії за коментарями підручників тих авторів, що писали про латинську граматику – Донатус (Donatus) [102], Ісидор з Севільї (Isidore z Seville) [154], Марціан Капелла (Martianus Capella) [102].

У граматиці Донатуса задля цілісного розуміння граматики детально описаний синтаксис латинської мови. Для нас більший інтерес викликає *de tonis* і *de posituris*. Пов'язаність термінів з музикою прослідковується вже

на початку розділу, де поняття *tonus* ототожнюється з іншими – *accentus* і *tenor*. Таке тлумачення апелює до грецької граматики, де *tonus* є еквівалентом просодії⁶.

Перерахувавши три основні граматичні типи *accentus* — *acute*, *grave*, *circumflex* — автор висловлює іншу думку, що відрізняється від грецької теорії. В одному слові, за його твердженням, три акценти одночасно не можуть вживатися. Після детального розгляду можливих комбінацій *accentus*, наголошених і ненаголошених складів, Донатус пояснює суть термінів *accentus acutus* і *accentus gravis*, де перший є вертикальним графічним знаком, що вказує на зростання, а інший сигналізує спад інтонації; натомість *circumflex* є їх комбінованою версією. У заключному розділі обговорюються знаки пунктуації, де *comma* та *colon* створюють додаткові орієнтири для правильної декламації.

Новаторський на той час трактат містить опис основних графічних знаків, що передавали багатоманітну артикуляцію читаних текстів. Він використовує термін «*nota*» у тому ж значенні, що й Боецій у своїй праці *De institutione musica*.

Ісидор з Севільї⁷ [154] у своїй знаменитій праці розпочинає тлумачення з терміну *accentus*, що походить від грецького слова *prosodia*, де „*pros*” відповідає латинському “*ad*”, а “*ode*” – “*cantus*”, і разом виходять до «*ad-cantus*» або *accentus*. Услід за Донатусом Ісидор зауважує, що у латинській мові є синоніми цього терміну – *tones* і *tenors*. В *accentus acutus* інтонація поступово піднімається вгору, *accentus grave* – опускається вниз. Далі, розглядаються можливі варіанти структурної побудови речень і наголошених і ненаголошених складів, що співпадає з твердженнями Донатуса.

⁶ *Acutus accentus est nota per obliquum ascendens in dexteram partem /, gravis nota a summo in dexteram partem descendens \, circumflexus.*

⁷ *Isidore of Seville, Etymologiarum, I [55]*

Марціан Капелла [102] підкреслює важливість усвідомлення акцентів у словах, що відображає дух висловлювання. Цікавим є те, що для позначення *circumflex* використовує *variation sermonum*, тим самим вводячи терміни *inflexus* і *flexus*.

У заключному розділі Марціан стверджує, напротивагу Донатусу та Ісидору, що *accentus grave* все ж може інколи траплятися в одному слові з двома іншими *accentus*'ами. Тож можна сказати, що в латинській і грецькій граматиках сформувалися своєрідні графічні позначення, які керували перебігом інтонування і згодом трансформувалися у самодостатню нотну систему.

У новітній час першим теорію акцентів, мабуть, почав розробляти Петер Бон [97] (Peter Bohn) 1887 року. За його твердженням *accentus acutus* записується у вертикальному положенні і, згодом, у музичній нотації отримав спеціальну назву *virga*, що вказує на ноту вищу за попередню. *Accentus gravis* трансформувався у *punctum* і позначає пониження звуковисотності. *Accentus circumflexus* ототожнюється з *clivis* або *flexa*, які складають дві ноти, де друга є вищою за попередню. Також дослідник стверджує, що невма *res*, яка також складається з двох нот, де друга є вищою за попередню, і відповідає *accentus anticircumflexus*. Проте такого терміну в досліджуваних текстах не виявилось.

Розглянемо один з найдавніших зразків (876 р.), що зберігся до нашого часу – *Doxa in ipsistis Theo*, де використовується найстарший вид нотації – палеофранкська.

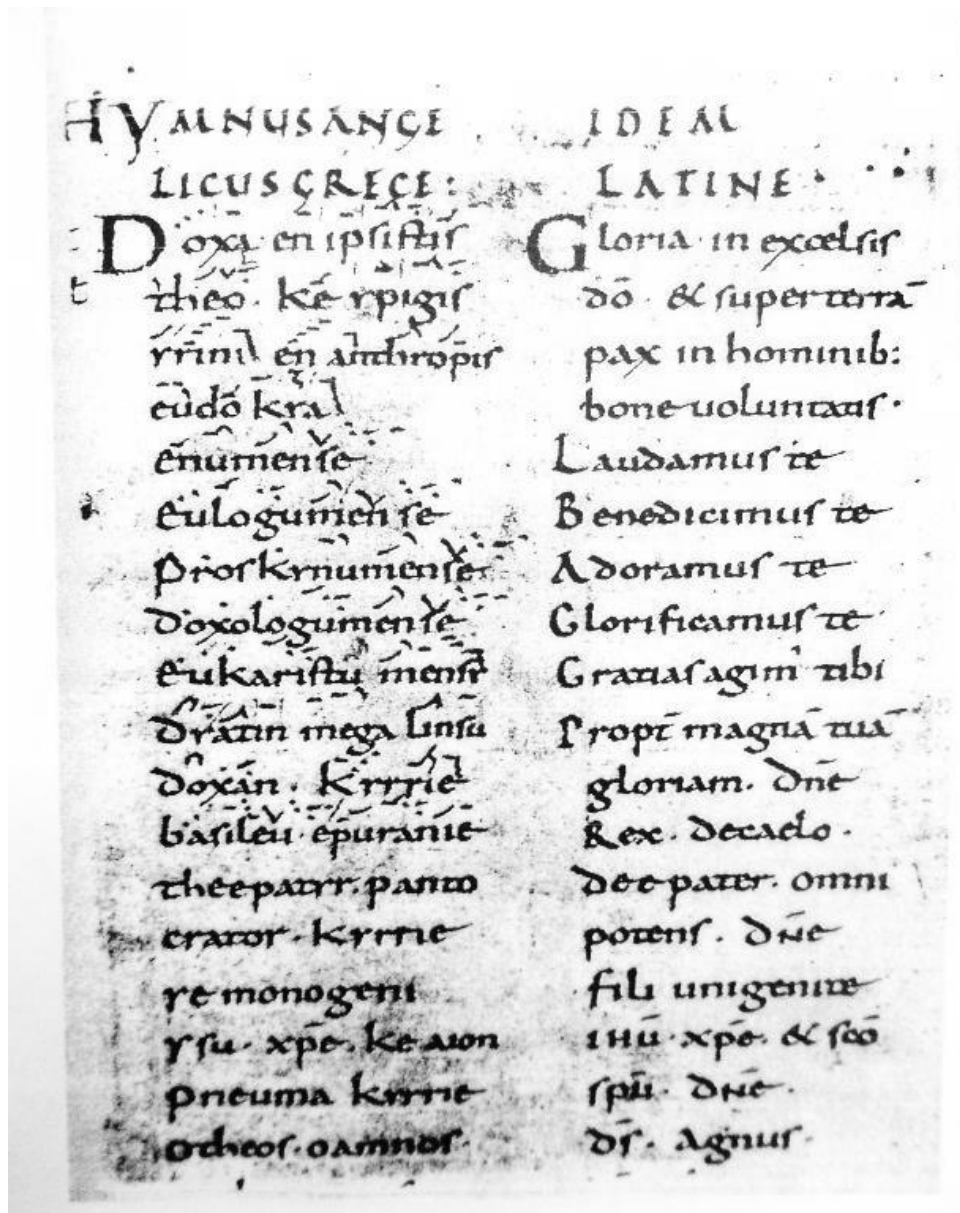


Рис. 2.1 Палеофранкська нотація. *Doxa in ipsistis Theo.*

Нац. Б-ка в Парижі, 2291.

Можна зауважити схожість її графічних форм з просодичними знаками. При порівнянні з іншим манускриптом, де зафіксований той самий піснеспів, виразно помітно, що просодичні акценти відтворюють мелодичну лінію.

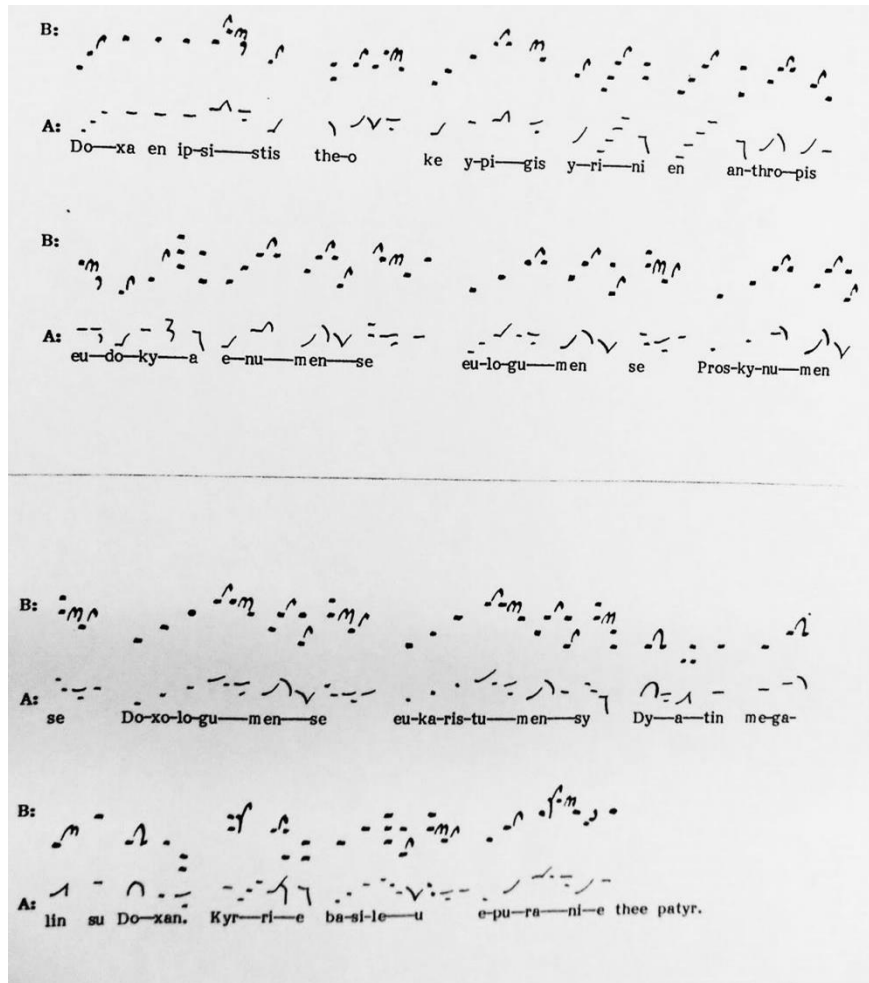


Рис. 2.2. Порівняння транскрипції палеофранкської невменної нотації.

Праця Аврелія з Реоме «*Musica disciplina*» виразно стверджує пов'язаність просодії з невменною нотацією.

Аврелій [92, с. 50–52] при аналізі піснеспіву *Gloria Patri*, стверджує, що наголос має припадати на другий склад, а в тому випадку, коли слово довге, тоді і на четвертий. Ця теза добре прослідковується наступним музичним прикладом, що промовляє на користь просодичної теорії:

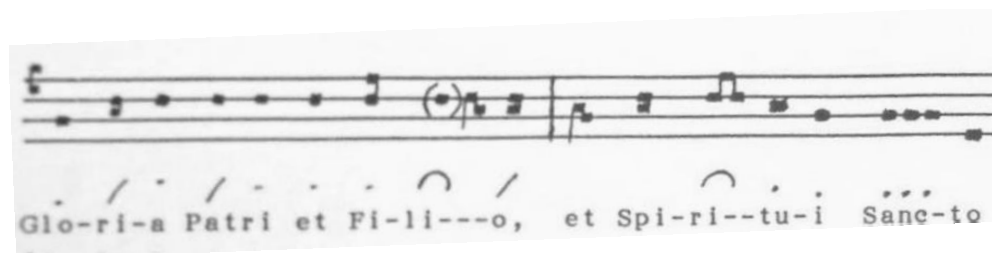


Рис. 2.3. *Gloria Patri* з використанням просодичних знаків у порівнянні з лінійною нотацією.

Таким чином, можна говорити про беззаперечну перевагу просодичної теорії, генетична спорідненість якої з акцентними знаками є цілком очевидною. Тут виникає інша проблема – як саме відбувалося перетворення просодії у музичну нотацію і чи не були, окрім просодії, використані й інші графічні елементи. Адже невму *res* можна розглядати як нове явище, що відрізняється від інших зміною напрямку.

На теренах Європи з'являються різні типи графічних зображень невм, що централізувалися у монастирських скрипторіях та костелах. Кожний варіант письма мав свій шлях розвитку від максимальної консервації (санкт-галленська) до помітних зовнішніх трансформацій. Роберт Бернагевіч вказує, що при глибших студіях невм можна помітити подібність між графічними формами віддалених регіонів. Дослідник припускає існування певного прототипу нотації, про існування якої ми можемо лише здогадуватися. Бруно Штебляйн та Чарльз Аткинсон вважає, що таким найдавнішим письмом міг бути палеофранкський різновид [8, с. 23], Грегор Суньйол у своїй праці виділяє прототипи невменних нотацій для кожного окремого терену. Для італійської нотації виокремлює північний тип, нотацію з Болоньї та Нонантоллі. Графічне музичне письмо півночі Франції стало основою для мецької, нормандської, хартської та аквітанської нотацій.

Для систематизації локальних різновидів найдавнішої музичної нотації розглянемо основні їх види на основі ґрунтовних досліджень західних медієвістів.

У своїй праці Петер Вагнер [212, с. 134–137] вбачає подібність окремих французьких невм із італійськими, що підкреслює і Г. Суньйол.

Беневентський хорал (*Beneventan Chant*) поширений на території Ломбардії, що у різний час піддавалася впливу Франкської імперії та Візантії. Цю локальну традицію часто називали амброзіанською. Манускрипти походять із X ст. та збереглися переважно фрагментарно. Томас

Келлі (Kelly) [127] у своїй праці присвяченій беневентанському хоралові перелічує всі відомі місця локалізації відомих пам'яток цієї традиції, що в основному зберігаються у Беневенті, Ватиканській бібліотеці, Лондоні, Парижі, монастирі Монтеказіно [125, 78-81]. Беневентський хорал акумулював у собі різні традиції західного співу, зокрема староримського, амброзіанського, григоріанського хоралу.

У більшості типів нотації до XII століття неможливо точно реконструювати мелодію на підставі тільки невм і дослідники повинні звертатися до пізніших манускриптів, порівнюючи з ранніми, де нотація містить більше деталей. Спершу спостерігалось велике розмаїття форм невм у різних регіонах Європи, що демонструє відмінності музичної складової літургійної практики.

Однією з найдавніших і найбільш використовуваних систем графічних позначень є нотація, яка виникла у Санкт-Галлені, бенедиктинському абатстві на північному сході Швейцарії. Цей монастир став релігійно-мистецьким центром в IX–X століттях, де монахи творили піснеспіви і зберігали рукописи, що, на їхню думку, були достовірнішими зразками найдавніших піснеспівів, що використовувалися у Римській Церкві. У цьому монастирі вони створили нові музичні жанри церковної служби – секвенції і тропи.

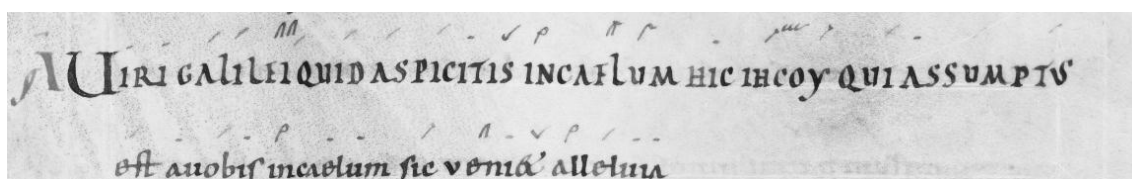


Рис. 2.4. Антифон *Viri galilei*. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390 (990–1000 р.).

У львівських фондах представлені фрагменти з невменною нотацією. Зокрема фрагмент із Бreviарія XII ст. що зберігається у ЛНБ ф. 77 № 99/3, які вірогідно представляють санки-галленський тип, що підтверджує і

німецьке походження пам'ятки, яка потрапила до колекції А. Петрушевича.

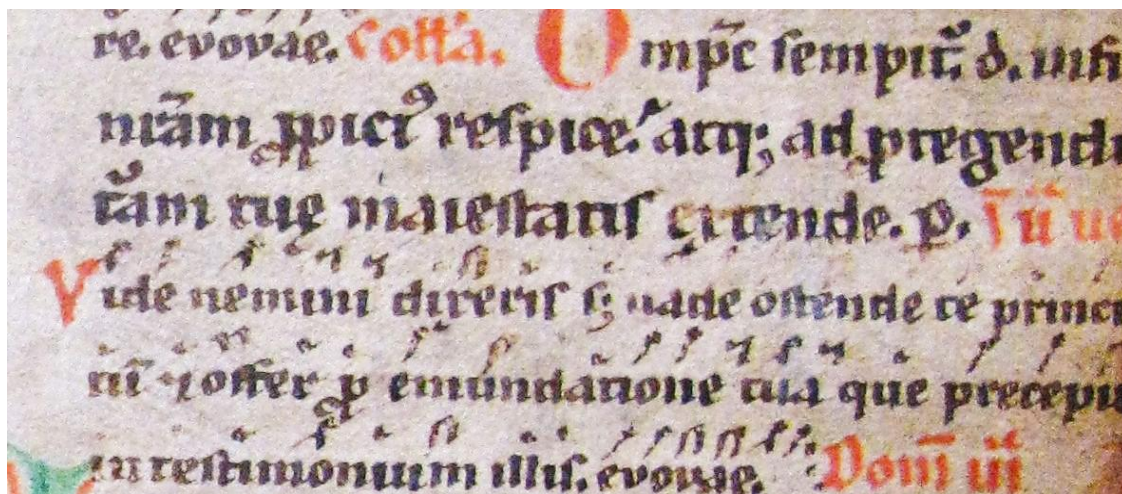


Рис. 2.5. Бreviарій XIII ст. ЛНБ ф. 77 № 99/3,

Однією з найдавніших пам'яток, що зберігається у Британському музеї, є кодекс *Mainz Troper* з колекції монастиря св. Альбана у Майнці, що був створений у 968–972 рр., де також використані санки-галленські невми. Основну частину рукопису займають секвенції, що були створені відомим церковним співцем Ноткером Бальбулюсом [151].

Невми з *Mainz Troper* записані прямою горизонтальною лінією, тому немає змоги прослідкувати мелодію відносно позиції невм на сторінці. У той же час саме різниця графічних форм невм вказує на рух мелодичної лінії. Однією з найважливіших відмінностей невменної нотації від сучасної є неможливість розуміння невм в ізоляції, тобто кожна невма виявляє свою специфіку у взаємодії з оточуючими.

Пізніший приклад санки-галленської нотації з Баварії показує розвиненішу систему позначень, що поширювалася з XI століття. Поданий зразок вибраний з Градуала, а саме *Alleluia* з меси на Пасху (*Paschanostrum immolatus est Christus*).

Порівнюючи цей зразок з *Mainz Troper*, можна відзначити активніший мелізматичний тип викладу мелодії, на відміну від попереднього прикладу,

який був силабічним. Це надає піснеспіву виразної піднесеності й урочистості в честь цього найбільшого християнського свята.

Нотація з Санкт-Галлену широко вживалася на різних територіях Центральної і Західної Європи. З поширенням готичного письма невми стали записуватися перпендикулярно [36]. Зразок XII століття, *Graduale* з бенедиктинського абатства, а саме *Kyriale*, що включається у месу *Ordinarium*. У Західній Європі використовувалося декілька різновидів написання невм. Наприклад, в Англії використовували знану у Північній Франції бретонську нотацію.

На півдні Франції поширилася так звана аквітанська нотація, що писалися переважно невеликими крапками та з дотриманням точної висоти над текстом. *Graduale* з Тулузи (*Tonarium*) відрізняється тим, що уже з XI століття стало звичним проводити умовну лінію сухим пером між найвищим та найнижчим звуком на пергаменті. Це слугувало засобом орієнтації для писаря, задля правильного розміщення невм, а також допомагало співакам при виконанні.

Певні відмінності у способах написання нотації виникали і в інших регіонах Європи. Широкого спектру впливів зазнавала Італія: на півночі з Франції та Німеччини, на півдні – з Сицилії та Греції.

Однією з поширених нотацій була беневентська: цей спосіб написання використовувався в Іспанії (провінції Кастилія та Лаоні). Вони відрізняються довгими, майже вертикальними лініями.

В Англії, як щойно йшлося, часто використовувалася бретонська нотація, яка поступово асимілювалася з північно-французькою. Цей стиль написання називають англо-саксонським, він характеризується акуратними, довгими та перпендикулярними формами невм, які повністю використовують простір між текстом, але через пряме написання не відображають руху мелодичної лінії: Одним з важливіших рукописів, у якому використовується англо-саксонська нотація, є *Cotton Troper*, створений у

Вінчестері в середині XI століття. Творець XII ст. з Нормандії дає більше уточнень за допомогою ліній, які вказують на висоту, де червона лінія — F, жовта — C. Така особливість властива манускриптам картезіанських монахів з провінції Лаон [112].

Джерела, зазвичай, у залежності від локальної приналежності, часто не мають ідентичних форм запису. Диференціація між німецькими та французькими невменними графічними формами виникла значно пізніше, та при цьому вони все ж зберегли багато спільних рис. Різниця полягає насамперед в тому, що спосіб написання у німецьких рукописах є похиленіший навідміну від вертикальних невм французьких нотаторів [112]. Порівнюючи невми цієї традиції з іншими, можна спостережити відмінності між написанням невм *pes* та *clivis*, що пишуться одним рухом пера, *porrectus* та *torculus* мають дугоподібний вигін, а *quilisma* та *oriscus* у ранніх списках взагалі не використовуються.

Що стосується їх територіального поширення, то цей вид нотації має два варіанти назви: мецька та лотарингзька. Перша назва пов'язана з монастирем міста Мец, інша – за назвою місця, де ця нотація найбільше використовувалася – провінція Лотарингія. Нотація з Лаон, що входить до німецької групи, має свої особливості, зокрема відмінним є сам спосіб запису *punctum*, до якого додається гачок.

Ознаки франко-німецького запису невм вийшли далеко за межі свого територіального простору. Цей спосіб написання поширився у Англії, на Півночі Італії, де у містах Новалес та Мантуї отримали трохи видозмінену форму запису.

Вплив франко-німецького способу написання прослідковується у двох іспанських різновидах, що пов'язані з північною країни (вертикальний запис) та містом Толедо (майже горизонтальний) (Рим, бібліотека *Angelica 123*, також кодекси бібліотек *Apostolica Vaticana*, Болоньї, Модени).

Локальний спосіб запису з типовими ознаками німецького способу написання мають рукописи з Нонантоллі (Італія), що проявляються і в манускриптах з Верони. Активний розвиток невменного нотопису врешті призвів до написання невм на чотирьох лініях.

Починаючи з X ст. у музичній нотації вводиться лінійка, що першочергово слугувала покращенню каліграфії письма, але й паралельно вказувала на висотність невм. Одним з найдавніших трактатів, де літери латинської абетки пов'язують з музичним елементом є трактат *Dialogus de musica*, що приписується Одо з Ключі.

Згодом, долучаються інші лінії, що призводить до утворення чотирилінійної системи. Гукбальд експериментує із силабічною нотацією, де на 6–15 лініях розміщує силаби тексту на лініях та між ними, при цьому вказуючи розташування тонів та півтонів. Для позначення ключа F^8 лінію почали позначати червоною фарбою, а C – жовтою⁹. Гвідо Аретинський значно вдосконалив лінійну нотаційну систему, яку описав у своєму трактаті *Micrologus de disciplina artis musicae* та підсумував досягнення попередників, а також окреслив літери терміном «нота». Отже, у творенні запису літературного та музичного текстів, можна було послуговуватися однаковими графічними символами. Вдосконалення системи Гвідо Аретинським мало великий вплив на практику. Відомою є система співу за «*manus Guidonis*», що мала на меті допомогти зорієнтуватися та запам'ятати поспівки, опанувати гексахордову систему [176, с. 12–15].

Починаючи з XII ст. лінійна нотація поширюється по всій Європі. Для чіткішого окреслення невм дещо деформується їх графічне зображення, що

⁸ Ключ F у ватиканських виданнях може знаходитися на третій лінійці, рідше на четвертій. Графічна форма зазнавала змін. Використовується у ватиканських виданнях.

⁹ Ключ C може розміщуватися на другій, третій або четвертій лінійках. Ніколи не зустрічається на першій лінії.

призводить до виникнення двох поширених варіантів – *nota quadrata* (римська) та готична нотація.



Рис. 2.6. Градуал XV ст. (ЛЮБ)
ф. 1558 / V

У львівському рукописі представлена готична нотація на п'яти лінійках, із застосуванням ключів *C* та *F*, де графіка невм характерна для німецького типу письма. Зокрема це помітно у написанні базових невм: *virga*, *clivis*, *torculus*. Подібність у зображеннях можемо спостерігати у *Cantionale*, що зберігається у архівах Гданську [с.258]; Ms 47 вроцлавського капітульного архіву та ін. Ще одним яскравим зразком характерного письма із львівських фондів є Градуал XV ст. з колекції ЛНМ ф. 894. Обидва рукописи ймовірно походять із Латинського кафедрального собору, тож можемо припустити їх створення у одному скрипторії.

Ще один зразок готичної нотації на п'яти лінійках з використанням ключів *C* та *F* представлений у Секвенціарії XVII ст., де яскраво спостерігається графіка моносоїчних груп. На рукописі зазначено сигнатуру *Manuskripta Instituti Ossoliniani III / 5786*.



Рис.2.7. Секвенціарій XVII ст. *Manuskripta Institutu Ossoliniani III / 5786*

Янка Шендрей [198] пов'язує поширення лінійної нотації у Польщі з діяльністю цистеріанців та норбертанців та вже у XII ст. використовували лінійну нотації на нових теренах. Впровадження лінійної нотації було важливи інспіратор розвитку західноєвропейської музики у Польщі, адже невменна нотація опиралася на усну практику, а отже не давала можливості вивчати нові піснеспіви. У Польщі найданішою пам'яткою квадратної нотації, ймовірно, є Градуалі з XIII ст., який на думку польського дослідника Тадеуша Мацієвського [170] походить із Північної Франції. У пізньому середньовіччі варіанти квадратної нотації поступово нівелюються. Хоча при детальному палеографічному аналізі можна помітити графічні відмінності у написанні основних невм. Наприклад при порівнянні домініканської та францисканської традицій одразу помітні відмінності у написання *virg'*и, яку домінікани позначали ромбом, а

франціскани квадратом. Інші великі згромадження (бенедиктини, кармеліти, цистеріанці та ін.) моли вживати обидва різновиди, хоча і в них траплялися свої специфічні відгалуження. Прикладом цього може слугувати нотація бенедиктинів з Тинця. Постає питання про зобов'язаність вживання одного типу письма у скрипторіях одного ордену. Якщо припустити, що така умова була, тоді рукописи із відмінним написанням невм на нотному стані могли потрапляти до монастирів із інших осередків.

В Угорщині лінійна нотація була прийнята у XIII ст., Чехії у XIII ст. Однією з найдавніших фрагментів з невменною нотацією у Польщі є:

– Gniezno, Катедральна бібліотека, манус. 25, *Tripartita* Івона з Хартс; після 1103, f. 1 1v/ діастеметичний запис респонсорію *Proloxum, o pastor apostolice*, з офіцію про св. Григорія.

Одним із найдавніших зразків невм на лінійках у львівській колекції є фрагмент з Бreviарія XIII ст.

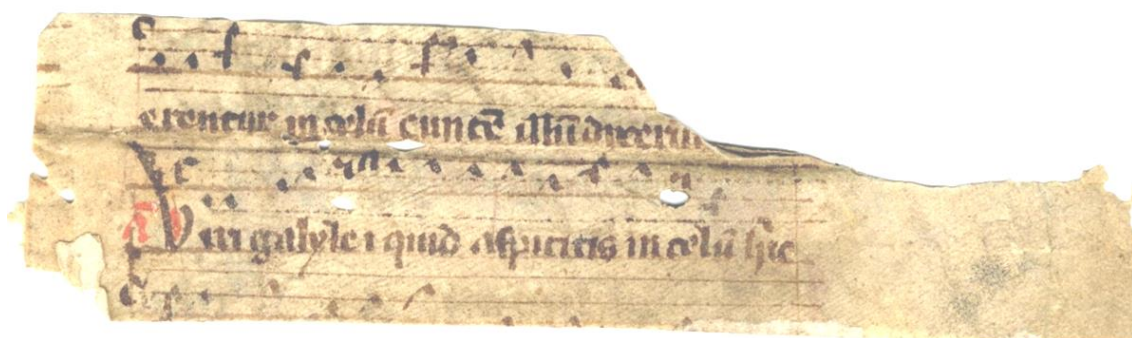


Рис. 2.8. Бreviарій XIII ст. (ЛНБ 222 : 1.6)

Одним з ймовірного погодження фрагменту цистерські осередки, що в одному з варіантів включає в себе бургундські різнорідні невми, на яких помітний готичний вплив. Лаонські невми походять із Франції та активно поширюються, передусім, у цистерських монастирях, а згодом і в бенедиктинських. На цистерську нотацію мали впливи і локальні різновиди, що проявилось у її графічному окресленні та появу нових варіантів. Зокрема, у використанні двох основних видів – *nota romana* та готична.

Починаючи з XIII століття, у музичних книгах використовується чотирилінійний стан. П'ять і шість лінійок для хоралу використовували дуже рідко і лише у тих випадках, коли діапазон мелодії був надто широкий, щоб вмістити на чотирьох лінійках музичний текст.

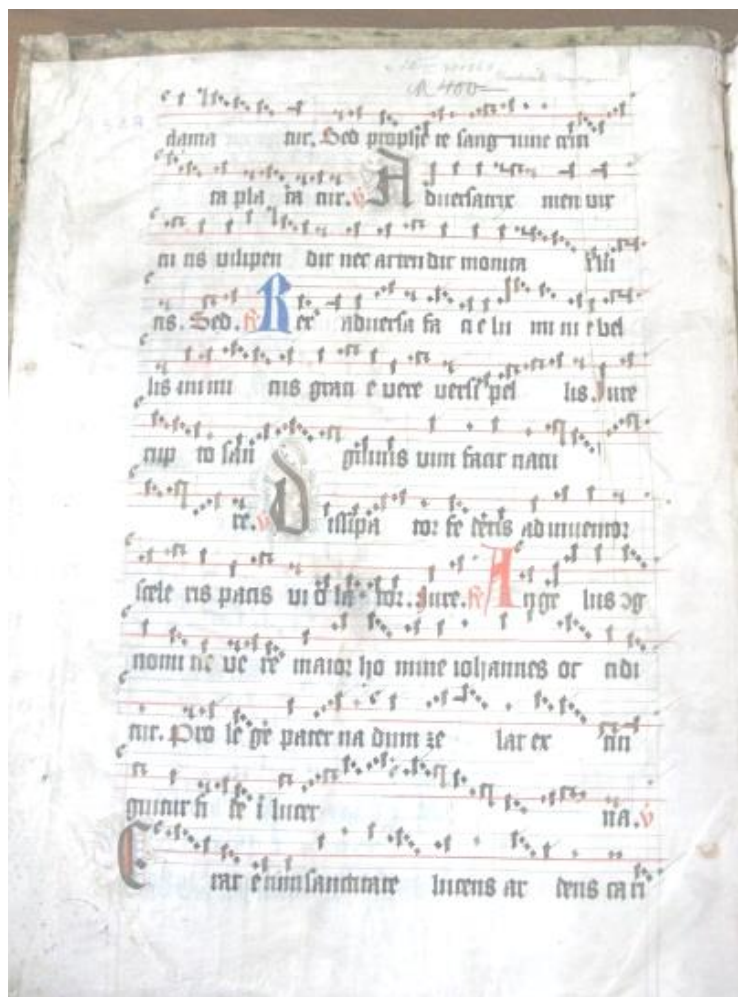


Рис. 2.9. Антифонарій, XV – 1 пол. XVI ст., (ЛНБ ф. 2)

У львівському антифонарії використовується готична нотація на чотирьох лінійках із виділенням червоним чорнилом другої лінії. Групування невм та їх графічна форма вказує на німецьке походження, що було типовим і для польських Антифонаріїв XV ст.

Актуальнішим це було для інструментальної музики, аніж для вокальної. Запис монодії за допомогою п'яти лінійок утвердився у XVI

столітті*, хоча й досі чотирилінійний запис григоріанського хоралу залишається основним.

Часто до похибки у визначенні приналежності невм до тієї чи іншої локальної групи могла призводити різна товщина пера, що створювало візуальні розбіжності.



Рис. 2.10. Градуал XVI–XVII ст. (ЛНБ, 76)

У львівському рукописі представлена квадратна чотирилінійна нотація у рукописі з XVII ст. Манускрипт походить із монастиря сестер бенедиктинок, для який притаманне використання квадратної нотації.

Прочитання музично – графічних форм невменної нотації ускладнюється великою кількістю її різновидів, що створює додаткові проблеми при її транскрипціях. Локальні відмінності призводили до різних шляхів її подальшого розвитку та різної інтерпретації знаків, виникненню полярних способів виконання піснеспівів, виділенню тієї чи іншої традиції, уніфікації її як єдиноправильної.

Незважаючи на ці великі труднощі, безумовно невменна нотація стала важливим етапом у формуванні європейської писемної музичної системи.

* Цікаво, що в той сам час утвердився п'ятилінійний нотопис і в Україні та Білорусі, який пізніше був названий київською квадратною нотою.

2.2. Ладоритмічні особливості григоріанського хоралу

Питання ритмічної інтерпретації григоріанського хоралу є найбільш складним при вивченні західної монодії і тому ще й досі немає єдності у трактуванні ритміки мелодій, які записані невменною нотацією. У зразках VIII–XII ст. хоч і помітні деякі ритмічні позначення, але вони є досить умовними і не відображають повної картини.

Досить часто можна спостерігати вживання додаткових позначень, які несуть певне ритмічно-сміслове навантаження і знаходяться у графічному малюнку невм. Серед них – епізема, яка найчастіше означає подовження ноти, або її певної групи; вживаються також літери «t» та «c».

Літера «t» означала подовження звуку або групи звуків, а «c» – скорочення звучання.

The image shows four handwritten rhythmic signs with their corresponding time signatures:

- Sign 1: A vertical line with a horizontal bar above it, labeled "L 25/12".
- Sign 2: A wavy line, labeled "G 25/3".
- Sign 3: A vertical line with a horizontal bar above it and a small cross above the bar, labeled "E 70/243".
- Sign 4: A vertical line with a horizontal bar above it and a checkmark above the bar, labeled "C 52/14 et 16".

Below these signs is a musical staff with notes and lyrics: "la- bi- ó- rum e- jus".

Рис. 2.11. *Graduale Triplex*.

Отже, на ранньому етапі запису григоріанських піснеспівів не було чіткої ритмічної диференціації, що, ймовірно, перебувало у сфері усної практики [172, с.235]. Така неоднозначність призвела до того, що пізніше (XII ст.) мелодичне розгортання хоралу обмежалося однією ритмічною одиницею і звідси з'явилася практика співу рівними тривалостями, так званий «*santus planus*». Пізніше на противагу йому виникає мензуральна система, що спирається на чітко визначені тривалості нот.

З часом у ритмічній інтерпретації виникають дві основні теорії:

- еквалістична;
- мензуральна.

Творцями і пропагандистами еквалістичної теорії вважають бенедиктинців із Солезму [107, с. 252–254]. Згідно з цією теорією григоріанський спів має вільний ритм, де невми різні за тривалістю і не підлягають певним мензуральним диференціям. У солезмському тлумаченню ритміки хоралу виділяють два етапи. Спершу була поширеною ораторіальна теорія (риторична), згідно із якою вільна ритміка хоралу виростає з мови, де основним виміром є тонічний акцент. Ця теорія повністю уникала мензурального окреслення і виявляла невизначеність у ритмічному відношенні.

Андре Мокро (Moquereau) [109, с. 3–23] намагався коригувати ораторіальну теорію і шукав розв'язання цієї проблеми в самих хоральних мелодіях, хоч і не заперечував значення тексту для ритміки хоралу. На підставі багаторічної дослідницької роботи він висунув нову теорію – ораторіально-музичну – яка стала новим етапом розвитку еквалістичної теорії. Згідно цій теорії хоральний ритм визначався як вільний і спирався на одну сталу ритмічну величину – так званий перший час (*tempus primum*), який міг бути розширеним (*transversum epizema*) або подвоєним (*pressus, punctum mora*).

Упорядкування ритму григоріанського хоралу здійснювалося на підставі виділення певних структур: елементарний ритм, одиничний, складений. Основною структурою є елементарний ритм, який формується за допомогою двох *tempus primum*, перший із яких мав висхідний характер (*arsis* – злет), а другий – низхідний (*thesis* – спад). Звук *thesis* позначає вертикальний штрих під невмою, яка має назву *ictus rhythmicus* чи *rectum epizema*.

Ictus rhythmicus визначав межу елементарного ритму, але не є відповідником тактової риски. З поєднанням двох або трьох одиничних структур (з протилежних характеристик *arsis* та *thesis*) виникає складений

ритм, де головним чинником є той самий *ictus rhythmicus*. Ритми, складені у цій системі, поступово створюють мотиви (*incisum*), фрази (*membrum*) та періоди (*periodus*).

Бруно Штебляйн (*Stäblein*) вважав, що еквалістичний підхід до ритміки допомагає виділити григоріанський хорал серед іншої музики та підкреслити його тісний контакт із літургією [114, с. 123–134].

Мензуральна теорія інтерпретує григоріанський хорал декількома способами. Її прихильники намагаються застосувати до григоріанських піснеспівів новітню музичну нотацію, тобто намагання укласти західну монодію в такти та підпорядкувати певному метричному імпульсу.

Головними представниками мензуралістичної теорії були Луї Ламбійот *L. Lambillotte* (1796–1855) та А Дешевран (*A. Dechevrens*) [119] (1840–1912), які поділили невми на:

- *longae*;
- *breves*;
- *semibreves*

Г. Гудар (*G. L. Houdard*) [168, с. 47–60] (1860–1913) уніфікованою одиницею виміру вважав один *chronos*, що відповідало тривалості чвертки, тому кожна невматична група (*pes*, *clivis*, *climacus*) повинна тривати один *chronos*.

Е. Ямарс (*E. Jammers*) [84] вказував на те, що ритм хоралу заснований на чергуванні довгих (чверток) та коротких (вісімок), які по різному групувалися.

Петер Вагнер (1865–1931) [212, с. 256–289] у хоральному ритмі розрізняв три вартості: вісімку, чвертку та половинку й укладав невми за метричними стопами (*pedes syllabarum*), які склалися з довгих та коротких нот. Згідно з його теорією, *virga* мала довгу вартість, а *punctum* – коротку. Хоча при цьому принцип акцентуації не мав нічого спільного з підрахунком довгих і коротких складів, а базувався на тонічному виділенні ударних складів. У мелодично розвинутих піснеспівах до «мовного»

акценту додавалися «логічний» і «ораторський», тобто акценти, які впливали з власне «музичних» інтонаційно-сміслових принципів. Такий принцип оформлення є високим ступенем мистецького узагальнення, що виріс на основі мовних акцентів.

На ритмічні особливості хоралу впливає також і стиль піснеспівів.

Наталія Єфімова [17, с. 156–189] виділяє три можливих співвідношення силаби та звуку:

- силабічний стиль (на один склад тексту приходиться один звук, тобто використання переважно *punctum, virga*)
- невматичний (збільшує кількість звуків, які припадають на один склад, до 2–3)
- мелізматичний (багатий на розспиви три і більше звуків).

Через невменний спосіб раннього запису ритміка й досі залишається нерозкритою і найбільш полемічним питанням у медієвістиці. Навіть створення таких двох масштабних концепцій не дало вичерпного пояснення ритмічному явищу у григоріаніці. На думку Романа Грубера [195, с. 289–335] досвід світової історії монодії схиляється до того, щоб відкинути точку зору прямолінійних мензуралістів і прийняти за основу визначальну роль ораторського ритму.

Петер Вагнер зайняв проміжну позицію. Враховуючи роль ораторського ритму, у той сам час визнає наявність ритмічного окреслення у певних категоріях невм.

Прихильником мензуральної теорії був також і Гуго Ріман (Riemann) [192], який намагався підпорядкувати ритміку григоріанського хоралу законам чотиридольного розміру.

Нерозривний зв'язок з текстом, генетична спорідненість найяскравіше проявляється у зв'язку ритму хоралу із акцентуацією – мовною, або підвищено-ораторською. Хоча у розвинутих мелодичних структурах сама мелодика часто висуває власні принципи ритмоорганізації, але в псалмодійній практиці саме текст надає ритмічного імпульсу мелодиці і нав'язує їй певну метроритмічну структуру.

Отже, при тлумаченні невменної нотації потрібно зважати на те, що одна і та сама невма може трактуватися по-різному, в залежності від її оточення, що суттєво змінює її значення.

Питання ладової організації монодійних піснеспівів є одним з найбільш розроблених у дослідженнях григоріаніки; та виникають нові інноваційні методи що змінюють уявлення про звуковисотну організацію монодійних піснеспівів. При цьому необхідно зрозуміти інтелектуальні схеми музичного мислення середньовіччя, тобто осмислити й класифікувати модусну систему на певному етапі її історичного розвитку. Наталія Єфімова запропонувала два шляхи вивчення цієї проблеми – внутрішній і зовнішній [17, с. 232–268].

Внутрішній «погляд систематизатора, який перебуває в традиції, мелолітургійному потоці письмово не зафіксованого репертуару. Цей погляд не до кінця «вимовлений» і закріплений у формально – в логічних схемах і півчих нормативах трактатів, але закріплені емпіричним досвідом глорифікатора, досвідом його реальної присутності у літургійному просторі, який творився містичним імпульсом». Зовнішній «виявляє погляд на репертуар як на матеріальну субстанцію, закріплену у писемних версіях півчих кодексів. Він дозволяє ідентифікувати хорал із конкретним кодом ладу за нотованою версією, а, отже, допускає свободу від ситуації і безпосередньої присутності в мелолітургійному просторі і в цьому сенсі є автономним».

Розглядаючи класифікацію півчого репертуару як процесу «зовнішнього» і «внутрішнього», можна спробувати окреслити певні характерні особливості та специфіку їх проявів. Спроби ладової класифікації григоріанського репертуару виявлялися ще в період усної практики, яка базувалася на систематизації текстів піснеспівів за певними спільними інтонаційними формулами, що стосувалася одного з восьми модусів. Кожен лад мав певну мнемонічну поспівку, яка сприяла ідентифікації модусів-ладів.

Першими спробами у напрямку формування осмогласної системи на Заході вважають тонарії, які з'явилися у VIII–IX ст. Означений в них напрям переходу до нормативної практики підкреслює поступовий відхід від багатовікової мнемонічної форми до теоретично осмисленої ладової системи, яка опиралася на античну теорію звукоряду.

У музичній системі раннього середньовіччя проблема теоретичного обґрунтування звуковисотних зв'язків хоралу була основною. Теоретики середньовіччя спиралися на музично-теоретичні уявлення Античності.

В античній теорії музики звукоряди розрізнялися за протяжністю в обсязі тетра хорду, пента хорду, окто хорду, двох октав. Повний звукоряд в уявленні греків складався з декількох дорійських тетра хордів та включав у себе всі види октави. Розрізняють два види звукорядів – великий (дві октави) та малий (об'єм децими). Як пише Юрій Холопов [61], оригінальні назви звуків пов'язані з строем кіфари, з положенням пальців на струнах. Наприклад нета – (крайня), паранета – (поруч з крайньою) і т. д. Так виникла система повного великого звукоряду у складі всіх його ступенів.

Для кращого розуміння звернемо увагу на символи означення системи звукоряду:

a1 – nete
 g1 – paranete
 f1 – trite
 e1 – nete
 d1 – paranete
 c1 – trite
 h – paramese
 a – mese
 g – lichanos
 f – parhypate
 e – hypate
 d – lichanos
 c – parhypate
 H – hypate
 A – proslambanomenos.

Структура звукоряду базувалася на низхідному дорійському ладі, де основною одиницею виміру є ланка тон–тон–півтон.

Можна спостерігати загальний принцип поділу на тетрахорди, де типовим є спільний звук між поєднаннями тетрахордів, за винятком поєднання другого та третього, які розділені цілим тоном. Визначальну роль при утворення міксодіатонічної системи припадає на повний менший звукоряд, який складається з трьох тетрахордів.

Варто зазначити, що основна увага звертається на тетрахордове мислення як усвідомлення логічного зв'язку між звуками лише у межах кварта. Важливими поняттями для усвідомлення тетрахордової системи були «тезис» та «динаміс», які мають різні тлумачення. На думку Євгенія Герцмана [8, с. 147–148] тезис визначав позицію звука у системі, його розташування по відношенню до інших звуків, а динаміс – значення у ладовій системі у співвідношенні із іншими звуками:

d – nete
 c – paranete
 b – trite
 a – mese
 g – lichanos
 f – parhypate
 e – hypate
 d – lichanos
 c – parhypate
 H – hypate
 A – proslambanomenos.

У порівнянні із повним великим звукорядом, малий повний включає звук «в», що при їхньому об'єднанні може створювати зміщення діатоніки.

В загальному тетрахорд можна визначити як зразок звукової системи, що пронизана різноманітними ладо-інтонаційними зв'язками.

Визначальну роль у мікроструктурізації відіграла кварта, яка була опорою тетрахорду. Розташування чотирьох звуків у тетрахорді визначалося поняттям рід. Роди систем надають більшої різноманітності ладових утворень.

У давньогрецькій теорії виділяється три роди, а саме:

- діатон
- хрома
- енгармон.

Діатон складається з двох тонів і півтону: e – d – c – h.

Хрома із інтервалу у півтора тону та двох півтонів підряд: e – des – c – h.

Енгармон складається із двох четвертьтонів підряд та інтервалу у два тони: c – ces – c – e.

Кожний рід може мати свої варіанти, але відомими є тільки різновиди діатону:

- дорійський (e – d – c – h);
- фрігійський (d – c – h – a);
- лідійський (c – h – a – g).

У розвитку монодійної культури Сходу відіграв енармон, який і зараз властивий для країн Близького Сходу.

Варто підкреслити, що ці три роди містили в собі також певне колористичне забарвлення, що називали етосом. Діатон вважався легшим для виконання, природнішим, у той час як хрома та енгармон – витонченими, чуттєвими.

Поступово із поширенням християнства хрома та енгармон відходять, натомість пануючим залишається строгий та суворий діатон. Юрій Холопов звернув увагу на те, що повернення енгармону сталося у ХХ столітті з поширенням мікрохроматики, що відбулося через вичерпання ресурсів гемітоніки у західній музиці, а з іншого боку – через сильніші впливи східних культур [145, с. 231–247].

Важливим елементом при розгляді давньогрецької ладової системи є поняття функційної приналежності окремих тонів. Крайні звуки, які були нерухомі, називалися гестоти, основний варіантний розвиток відбувався у середніх звуках – кунуменах. Початкові та заключні тони давали інтервал кварта, який вважався консонансом, натомість внутрішнє наповнення було під владою дисонансів (діафонії). Головним звуком (гегемоном) вважався

верхній тон тетрахорду, від якого мелодичний рух йшов низхідним шляхом. Подальший розвиток ладової системи призвів до появи нової категорії тонів, що по суті є продовженням теорії звукоряду. Тони – це транспозиційні гами повного двооктавного звукоряду за визначеною схемою.

Відомі різні системи транспозиції початкового звукоряду, серед найвідоміших – система Арістоксена (тринадцять гам по півтонах в об'ємі двох октав), інший варіант у Птоломея та Боеція (вісім транспозиційних гам).

При виникненні різких змін, які можуть пов'язуватися не лише із звуковисотністю, вживався термін метабола (з гр. перехід, зміна, перетворення). Серед інших можливих змін – метричні, звуковистотні, родів, етосу. Згідно із античними уявленнями лад – це ладово-тетрахордна організація, яка переноситься на різні висотні рівні.

Як писав Йосиф Хомінський [62], у старогрецькій системі існувало дві системи гам. Система Арістоксена охоплювала п'ятнадцять гам або тропів. Інша система, трохи пізніша, пов'язана із процесом подолання або ліквідації енгармоніки і репрезентована у теорії Клавдія Птоломея, обмежувала їх кількість сімома або вісьмома. Найавторитетнішими теоретиками середньовіччя були вже згаданий Боецій та Кассіодор. Вони не створили нової теорії ладової системи, а спиралися на здобутки попередників. Боецій прийняв систему Птоломея, а разом із нею і сім тропів, Кассіодор – систему Арістоксена із п'ятнадцятьма тропами.

Теорія середньовічної модальної системи базувалася на квінтово-квартовій або кварто-квінтової основі у вигляді гам, що відповідає структурі транспонованих гам або тропів. Та, незважаючи на це, між тропами і середньовічною модальною системою існує принципова різниця. В той час як ладо-тональна будова старогрецьких тропів ґрунтувалася на динамічному характері окремих звуків гами, характерною рисою середньо-

вічної є виокремлення одного звуку, здебільшого *finalis*. Крім того, факторами тональної централізації виступають й інші звуки і спорідненим значенням – реперкусійні. Виразні прояви назв тропів, як назв церковних ладів зустрічається вже у праці Гукбальда «*Musica enchiriadis*». Остаточне перенесення найменувань здійснив Герман Кульгавий (1013–1054). Від того часу назви тропів застосовувалися для позначення окремих модусів.

Звукоряд у греків складався з чотирьох рівних тетраходів, де півтон завжди знаходився внизу, через низхідний рух. Саме двооктавний звукоряд та його внутрішнє членування на тетраходи стало основою для середньовічних теоретиків. Серед перших теоретиків був Ноткер Бальбулюс із Санкт-Галлену, який розділив п'ятнадцятизвучний звукоряд на чотири тетраходи.

Можна спостерігати також поділ октавного звукоряду на два нерівних відрізки, які поєднуються цілісно. Різниця між автентичними та плагальними ладами яскраво прослідковується у протилежному співставленні пентахорду і тетраходу.

Важливий вклад у розвиток ладової системи вніс Гукбальд Сен-Аманський. Основою його вчення було переосмислення модальної системи греків, він також додав своє бачення і новація полягала в тому, що висхідна серія тетраходів, почала будуватися від нижнього звуку (A). Таким чином, всі інші тетраходи виявилися зсунутими на один звук.

Зведення в один тетраход звуків *D, E, F, G* дало змогу встановити зв'язок з фінальними звуками восьми модусів. Пізніше він створює свою літерну нотацію, що була покликана допомагати при сольмізації. Та варто підкреслити, що структури однойменних ладів античності не співпадають з середньовічними.

Формування модальної системи (з октавним окресленням) почалося біля X ст.; тоді важлива роль у модальній системі належала фіналісу, за яким визначалася приналежність піснеспіву до того чи іншого модусу.

Основними тонами-фіналісами були *D, E, F, G*. Автентичні модуси розпочиналися від фіналісу (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський). Модуси плагальні, які мали спільний фіналіс із автентичними, розпочиналися квартою нижче (гіподорійський, гіпофригійський, гіполідійський, гіпоміксолідійський). Крім фіналісу у церковних ладах важливу роль відігравала домінанта, яку називали також тенором або реперкусією. Домінанта в автентичних ладах була на V ступені, а в третьому модусі – на VI; у плагальних III ступінь ладу (у IV і VIII модусі IV ступінь ладу).

Система восьми церковних ладів:

- 1) дорійський (автентичний): D E F G a h c d;
- 2) гіподорійський (плагальний): A H C D E F G a;
- 3) фригійський (автентичний): E F G a h c d e;
- 4) гіпофригійський (плагальний): H C D F G C a h;
- 5) лідійський : F G a h c d e f;
- 6) гіполідійський C D E F G a h c;
- 7) міксолідійський: G a h c d e f g;
- 8) гіпоміксолідійський: D E F G a h c d.

модус	фіналіс	домінанта
1	d	a
2	d	f
3	e	c
4	e	a
5	f	c
6	f	a
7	g	d
8	g	c

Юзеф Райс [196, 98–107] вважав, що у пізньому середньовіччі часто послуговувалися ще іншими чотирма модусами:

- 9) еолійський: A H C D E F G a;
- 10) гіпоеолійський: E F G a h c d e;
- 11) іонійський: C D E F G a h c ;
- 12) гіпоіонійський: G a h c d e f g.

У середині IX ст. західна систематизація восьми церковних ладів отримала своє особливе трактування у «Науці музики» Аврелія з Реоме. Тут чотири головних лади розглядаються в категоріях християнського віровчення. Походження чотирьох головних ладів пов'язувалося з біблійним осмисленням:

перший – protos (букв. перший мученик); тут виникають асоціації з першим мучеником Авелем із Старого Завіту;

другий – deuterios старозавітне Второзаконня;

третій – tritus символізує троїчність Бога;

четвертий – tetrardus пов'язаний з іменем Бога.

Розглянемо тепер співставлення із церковними ладами, але за грецькими назвами:

protos: автентичний дорійський;

плагальний гіподорійський;

deuterios: автентичний фригійський;

плагальний гіпофригійський;

tritus: автентичний лідійський;

плагальний гіполідійський;

tetrardus: автентичний міксолідійський;

плагальний гіпоміксолідійський.

Детальніше зупинимося на мнемонічній системі, яка є однією із найдавніших і знаходиться на перетині між усною та писемною традиціями.

Мнемонічні формули – це своєрідні мелодичні поспівки, що допомагали реконструювати співакам той чи інший піснеспів. Зокрема, це стосується співу псалмів при переході до виконання антифонів задля кращого орієнтування у музичному репертуарі. Вивчення мнемонічних формул важливо ще й з огляду на те, що вони мали свою певну функційну роль у розвитку ранньосередньовічної монодії, що, в свою чергу, не могло не вплинути на пізніші зразки, які стали загально прийнятими.

Досліджувані мелодичні формули, на перший погляд, були написані на текст без певного змісту: NOEANE, AIANEOANE, NORAGIS і т. д., і тому

думки дослідників у цьому питанні розійшлися. Наприклад, Гуго Ріман [15, 255–277], Вільгельм Мюльман стверджували етимологічне значення цих словосполучень, відзначаючи їх важливу роль у практиках давніх народів. Інші (Віллі Апель, Егон Веллес) підкреслювали, що ці слова не мають певного сенсу, хоча займають велике значення у системі сольмізації середньовіччя.

«Наука музики» Аврелія з Реоме твердить: «І все ж таки ці тони, які були винайдені у ці часи, як у латинян, так і у греків, нехай навіть і дозволяють собі неоднакове написання, але їхня мелодія завжди звернена до восьми ладів» [15, 234–289].

В епоху Каролінгів «ноеани» могли представляти собою певні ключові ладові моделі, що регулювали внутрішню будову антифонів. Систематизатори розбивали весь матеріал на групи, і для кожної із цих груп присвоювали свою типову мелодичну модель. Вірогідним є і те, що подальший розвиток цих мелодичних формул призвів до появи диференцій, які мали на меті встановити плавне інтонаційне поєднання закінчення псалмового рядка з *initium* антифону. Варто підкреслити і те, що кількість складів у формулі регулювалися числом важливих опор у ладі.

Яскравіша й індивідуалізованіша мелодика *introit* та *comunio*, на відміну від антифонів офіція, була менше підпорядкована початковій ідентифікації. Через це часто виникали труднощі їх ладового визначення.

При аналізі великої кількості «ноеан» виявилися певні закономірності, які можуть допомагати при аналізі цього явища:

- «ноеани», які представляють автентичні лади, характеризуються низхідними інтонаціями, де мелодична лінія рухається вниз від тенора до заключного звуку ладу;

- плагальні лади натомість починаються із фінальної ноти та мають висхідну інтонацію до тенору, після чого знову відбувається повернення

до фінальної висоти. Тобто можна спостерігати прояви підпорядкування побічних ладів головними, встановленню для кожної пари спільного фінального тону, що свідчить про поступову раціоналізацію звуковисотної системи.

У джерелах X–XI ст. вже з'являється модель із двома складовими, де формул «ноеан» доповнює заключна побудова, яка співається без слів; вона отримала назву «невма». Якщо «неоани» виконували функцію акцентування на тому чи іншому модусі, то невми допомагали поєднати «ноеани» із антифоном. Майже завжди вони відтворювали мелодику «ноеан».

Григоріанським піснеспівам притаманна мелодична варіантність, що є їхньою характерною ознакою, де мелодичні варіанти пристосовувалися до нових словесних текстів. На цій основі виникло таке поняття як транс-модалізація (зміна модусів).

До основних механізмів трансмодалізації Юлія Москва [192, 87] відносить:

- заміну фіналісів, заміна фіналісів разом із заключними формулами;
- заміна заключної формули без заміни фіналісу у парних модусах;
- заміна серединних каденцій, заміна початкового типу руху;
- зміщення доміанти в модусах із спільним фіналісом;
- зміщення фіналісу у модусах із спільними доміантами; утворення мелодичних варіантів, звідси зміщення модально сильних звуків на інші висоти і створення нових структур;
- розширення верхньої межі діапазону в парних модусах, через зміну мелодичного матеріалу.

Одним з дискусійних питань є спроби пояснення причин трансмодалізації, адже є вірогідність пошуку певних моделей-архетипів, які були притаманні різним модусам, але були позначені інтонаційною спільністю. Однак у модусів може бути багато мелодичних варіантів, які вийшли з загальної «формульної системи». Модальні зв'язки підштовхували співаків у певні моменти до природного переходу від типу руху одного модусу до типу руху іншого модусу, такий перехід називався незапланованим.

Запланований тип трансмодалізації може бути віднесений до писемної епохи хоральної традиції. Трансмодалізація могла бути викликаною бажанням «вирівняти» мелодичну лінію згідно загальних норм, привести до модальної визначеності. Вона вміщувала в собі важливий елемент стабілізації, а пізніше й систематизації піснеспівів.

Цікавим є тлумачення середньовічної ладової теорії у трактаті Тінкторіса «*Liber de natura et proprietate tonorum*» [50, 324–398].

Йоган Тінкторіс – відомий франко-фламандський теоретик і композитор XV ст. який є автором дванадцяти музично-теоретичних трактатів. Ширшому загалу він відомий як автор першого друкованого музичного словника *Terminorum musicae diffinitorium* (1473–1474).

Питання розуміння звуковисотної системи, теоретик описує у трьох трактатах – «Книга про природу та властивості ладів» (*Lieber de natura et proprietate tonorum*), «Книга про мистецтво контрапункту» (*Liber de arte contrapuncti*), «Пояснення руки» (*Expositio manus*). Найбільший зацікавлення викликає його трактат «*Lieber de natura et proprietate tonorum*», де викладається поширена у середньовіччі та Відродженні теорія структури церковних модусів, яка, очевидно, походила ще з IX століття. Свій трактат теоретик присвячує Йоганові Окегему та Антонію Бюнуа, прославлених у той час музикантів. Завдяки перекладу Рімки Поспелової маємо змогу детальніше познайомитися із працею музиканта і вченого та виявити основні концептуальні елементи його розуміння модальної теорії.

Основну увагу Йоган Тінкторіс зосереджує на ключових категоріях ладу, а саме амбітусу, фіналісу, реперкуси, принципії; розглянув види кварт та квінт, з яких формувалися звукоряди. Симптоматичним є те, що вчений у загальному опирається на одноголосу музику, тобто на григоріанський хорал.

Амбітус включає в себе розуміння обсягу ладу від *initio* до *finalis*. Через порушення амбітусу виникає питання про розмежуванні та визначені

плагального та автентичного модусів. Поєднання верхньої та нижньої зон звукового діапазону, не повинно перевищувати нони або децими. Відмінністю амбітуса автентичного і плагального є те, що перший складається з октави вверх та секунди, а інший з висхідної сексти та кварта внизу.

У розумінні Тінкторіса реперкуса є другою по значенню ладовою опорою після фіналіса, що представлена п'ятим або четвертим ступенем, тобто активністю основної квінти або кварта. Саме ці критерії додатково допомагають визначити приналежність модусу до автентичного або плагального (п'ятий ступінь – автентичний, четвертий – ознака плагального).

Початковий звук мелодії у конкретному ладі іменується – принципій. Тінкторіс дає наступне визначення принципія « під принципієм ладу розуміється той звук, яким ропочинається певний лад». Для автентичних ладів типовими початковими звуками були *finalis*, квінта і верхня октава *finalis*, а для плагальних стали – нижня октава квінтового тону, *finalis* та квінта. Одним з головних компонентів модусу є фіналіс, який визначає можливу приналежність пісне співу до того чи іншого модусу.

У розділі *De fine tonorum* (про фіналіси ладів) Тінкторіс поділяє лади на *regulares* (правильні) та *irregulares* (неправильні), де основною відмінністю є їх фіналіси. У модусах *regulares*, вони є загально визначеними – d, e, f, g, а у *irregulares* – транспоновані.

Розглядаючи кожен лад окремо, він пояснює причини та вказує на конкретні «невідповідні» фіналіси у вісьмох ладах. Автор дає пояснення близьким за тлумаченням означень: *tonus*, *modus*, *tropum*, які створюють проблеми у виявленні їх відмінностей й адекватного розуміння.

«Лад *tonus* не що інше як правило (*modus*), засобом якого упорядковуються початковий, кінцевий і середні звуки будь-якої мелодії. І цей лад (*tonum*), дехто називає тропом (*tropum*), тобто (*conversionum*), тому що через лади всі мелодії обертаються у різноманітні види».

Тінкторіс проводить своєрідну межу між античною теорією та середньовічною на прикладі праць Боеція, підкреслюючи що кожний з ладів за Боецієм, утворювався з особливого виду октави. Всього налічується сім видів октави, а восьмий модус утворюється із видів октав інших ладів. На відміну від середньовічних ладів (або церковних, як їх ще називають), в античній теорії був один амбітус, але різні фіналіси. середньовічні лади утворюються парами (автентичні та плагальні) із декількох видів кварта та квінти. Їхньою особливістю є спільний фіналіс, але можливі і інші амбітуси.

Різновиди кварт:

- 1) перший вид кварти: 1, 1/2, 1 (d – e – f – g);
- 2) другий вид кварти: 1/2, 1, 1 (e – f – g – a);
- 3) третій вид кварти: 1, 1, 1/2 (f – g – a – b).

Різновиди квінт:

- 1) перший вид кварти та тон (d – e – f – g – a)
- 2) другий вид кварти та тон (e – f – g – a – h)
- 3) тритон та півтон (f – g – a – h – c)
- 4) четвертий вид кварти та тона (g – a – h – c – d).

Схематично структуру утворення восьми ладів можна зобразити таким

чином:

d – e – f – g;
a – h – c – d.

Верхній рядок є показом автентичних модусів, а наступна плагальні.

Можна спостерігати, що навіть у загальній картині побудови присутня квартова структура.

Кожний із ладів складається із певного виду кварти та квінти, де в плагальних модусах кварта знаходиться внизу під квінтою:

- 1) d – e – f – g – a/a – h – c – d;
- 2) d – e – f – g – a/A – H – c – d;
- 3) e – f – g – a – h/h – c – d – e;
- 4) e – f – g – a – h/H – c – d – e;
- 5) f – g – a – h – c1/c1 – d1 – e1 – f1;
- 6) f – g – a – h – c1/c – d – e – f;
- 7) g – a – h – c – d1 /d1 – e1 – f1 – g1;
- 8) g – a – h – c – d1 /d – e – f – g.

Для означення діапазону Тінкторіс застосовую термін *medio*, яке включає в себе висхідний та низхідний напрямки рухи ладу від *finalis*, де об'єм має не перевищувати нону.

Важливим і ще до кінця не зрозумілим є питання об'єднання ладів, які у сучасних працях іменуються як трансмодалізація [139; 2] чи мутація. Франко-фламандський теоретик змішання ладів називає «*de mixtione tonorum*», і, що цікаво, окремо виносить об'єднані лади.

Різницю між ними він пояснює наступним чином:

«Перша відмінність полягає в тому, що змішання ладів інколи відбувається за необхідністю, але вони не об'єднуються.

Друга – змішання автентичного ладу можливе з відмінним від його власного плагального, а змішення плагального – відмінним від його власного автентичного. Об'єднуватися можуть лише автентичний з його плагальним і плагальний з своїм автентичним.

Третя полягає в тому, що змішання можливе з багатьма ладами, а об'єднання тільки з одним.

Четверте – те, що змішання стається через введення видів квінти або кварта іншого ладу, об'єднання — засобом низхідного руху, характерним для його плагального, якщо початковим лад буде автентичним, а якщо плагальним, тоді через піднесення, характерним для нього автентичним».

Варто зазначити, що сучасні визначення дають менш вичерпну характеристику, і загалом акцентують увагу на зміні модусів [143].

Йоган Тінкторіс у своєму трактаті «*Liber de natura et proprietate tonorum*» дав цілісну характеристику розуміння модальної системи у XV столітті. Звернувши увагу на основні компоненти та структурні особливості церковних ладів, на багатьох музичних прикладах виклав уявлення про ладову систему не лише у теоретичному аспекті, але й на практиці.

У його праці чітко прослідковуються і передумови виникнення функційної системи, яка стане превалюючою у майбутньому. Свідченням

цього є широке використання I, IV, V ступенів, для визначення ладових категорій. Зокрема, це розрізнення автентичного та плагального ладів, застосування звуків тоніки та доміанти (у нашому розумінні) для принципій, увага до IV, V ступеней при визначенні реперкуси. Не зважаючи на прямі поклики у розвиток майбутньої системи, Тінкторіс чітко стоїть на позиції підсумування пройденого шляху формування модусів. Одним з виразних прикладів ортодоксальності його мислення – це визначення ладу у багатоголосому творі за одним голосом – тенором, що є свідченням підкреслення емансипації мелодично-лінійного мислення.

У наш час визрівають нові методи дослідження латинської монодії, які у своїй основі опираються не тільки на теоретичні узагальнення, але і звертаються до потреб їх практичного застосування. Зокрема, відомий австрійський дослідник проф. Кайнцбауер, відштовхуючись від загально прийнятих уявлень структури модусної системи, звертає увагу на невменну нотацію, яка заключає у собі і певні логічно-конструктивні співвідношення, які допомагали співакам орієнтуватися у музичному матеріалі. Невменна нотація через різноманітні комбінації невм творила систему поспівок, які, ймовірно, пов'язані з східною системою октоїха. Теорія ладової системи раннього середновіччя, як уже йшлося у попередньому матеріалі, успадкувала Античну теорію й залишилася актуальною аж до початків Відродження. За цією теорією панівним був низхідний мелодичний рух, а основною структурною ланкою звукоряду був тетрахорд.

$$\downarrow c h a g \quad \downarrow f e d c$$

Через поєднання двох тетрахордів утворюється звукоряд, який був відомий ще з античності.

У григоріаніці визначають три найстарші лади – *urmodi* (архаїчні лади), які вживалися здебільшого при читанні Євангелія [104, с. 52 – 57]:

пентахордові –

Do 1, 1/2, 1. (c – ↑d – c – h – c);

Re 1,1. (d – ↑e – d – c – d);

Mi 1/2,1,1. (h – ↑c – h – a – h).

Пізніше ці модуси поступово перетворюються у псалмові. Наприклад, у модусі Do півтон лежить під речитативним тоном, що асоціюється з пізнім tetradusom. У модусі re речитативний тон ніби вращується між двома тонами, що свідчить про його зв'язок із protosom.

Псалмові 9 модусів поділяють на три групи:

– квартова група — **8 – 2 – 3** модуси;

– великотерцієва група – **6 – 1 – 9** модуси;

– індивідуальна група – **5 – 7 – 4** модуси.

У квартовій групі половинний акцент вказує на с, а нижньою межею є **g**:

8 – ↓c h a g;

2 – ↓c h a g a;

3 – ↓c h a g a h.

Третій модус у минулому мав певні відмінності, які проявлялися у нестійкому речитативному тоні *repercussi*, що впливало на його структурування.

У ранніх варіантах речитація була зосереджена на “h”, що засвідчує можливість приналежності до великотерцієвої групи, хоча нестійкий тон “h” міг переходити в «с». Така своєрідність цього модусу надавала йому певної напруженості, «нетерплячості», яка із остаточним введенням «с» зникає. І третій модус остаточно стає варіантом 8. Хоча давніша версія ще досі збереглася, зокрема у французьких бенедиктинців.

Великотерцієва група **6 – 1 – 9**. Характерною ознакою цієї групи є те, що у тетрахорд має випущеним початковий звук.

6 – h a g;

1+9 – ↓h a g ↑c h;

Індивідуальна група **5 – 7 – 4**. 5 – включає в себе більший звуковий простір, квінтовий амбітус: ↓c h a g f;

7 – впирається в тетрахорд із опорою “g” – “c”: ↓c h a g ↑c d.

4 – ↓c h a ↑c d.

Незважаючи на те, що характерні інтонаційні звороти можуть розширювати традиційно прийняту восьмиладову систему, далі детальніше зупинимося на чотирьох автентичних та плагальних модусах. У кожному із них намагатимосся виявити та зокрема глибше осягнути інтонаційне ядро.

Ж. Клер вбачав генезу модусів у структурних п'яти-шести звукових комірках, які базувалися на малих терціях : *e-g*, *a-d*, що при різних комбінаціях та зміні ієрархії творили інший лад.

Для рецитації псалмодії характерною ознакою є опора на один звук, де теноровий звук міг збігатися із фінальним (C, D, E). Вживання архаїчних модусів по-новому переосмислилося після літургійної віднови у ХІХ ст. та поновилося у ватиканських виданнях. Поступово архаїчні лади еволюціонували у залежності від руху тенора. Також, можна простежити поступове перетворення архаїчних ладів на автентичні та плагальні. Зокрема псалмодійний модус C через підняття на кварту вгору трансформувався у *tritus plagalis*; архаїчний D – *protus plagalis*; E – *deuterus plagalis*.

Для літургійно-музичних жанрів характерна деяка модусна специфіка, що виражається у перевазі комбінацій мелодій-поспівок над іншими. *Kyrie eleison* мають різні варіанти мелодичного розгортання від силабічного до орнаментального. Архаїчна модусна система збереглася тільки в одному *Kyrie (Missa XVIII)*, що походить з VIII століття. У середньовіччі співи *Gloria* поступово ускладнювалися через озлобленість мелодії, а тому її переважно виконував ансамбль. У *Kyriale Simplex* збереглися зоазки речитативної *Gloria*, що представляють мозарабську та амброзіанську традиції (№15, №10). Мелодика піснеспівів переважно акцентується на ступенях C, D, E, поступово переходить до руху вгору до каденційної зони.

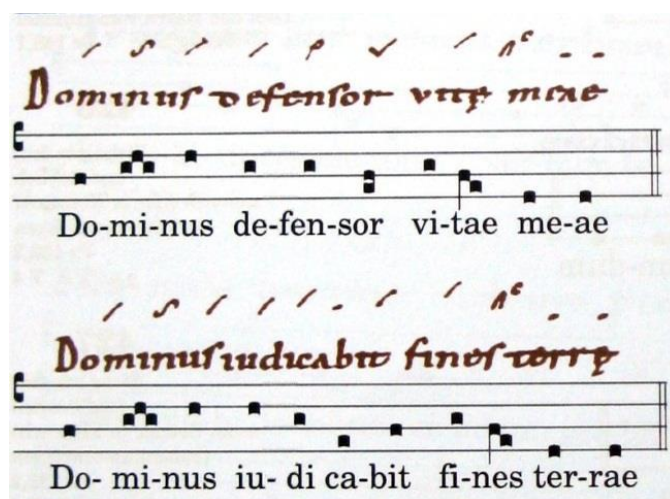
3.1. Protus автентичний.

Давніші зразки переважно мають наступні інтонаційні варіанти:

1. ↓a – g – e – d:


Рис. 2.12. Антифон *Ecce quam*.

2. Из Torculus¹⁰ – Intonation:

Рис. 2.13. *Dominus defensor*.

Пізніші зразки мають інші інтонаційні опори:

1. Clivis¹¹ – з інтонацією : d – c – f – g – a

¹⁰ Torculus  – невма, що складається із трьох нот.


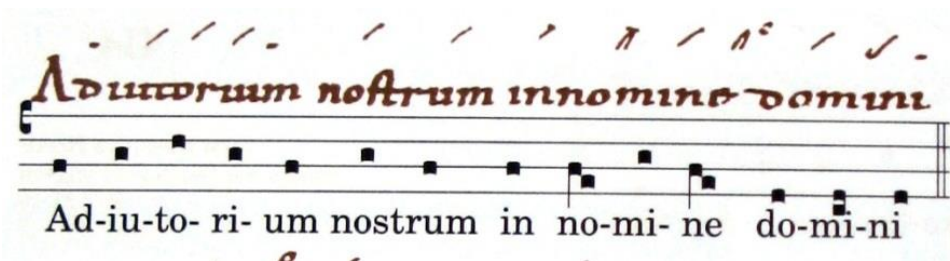
¹¹ Clivis  – це невма яка складається з двох нот, друга з яких є нижчою за першу; у цьому випадку — d–c. Тобто для кращого розуміння інтонаційної основи ладу варто також звертати увагу на невменні записи.

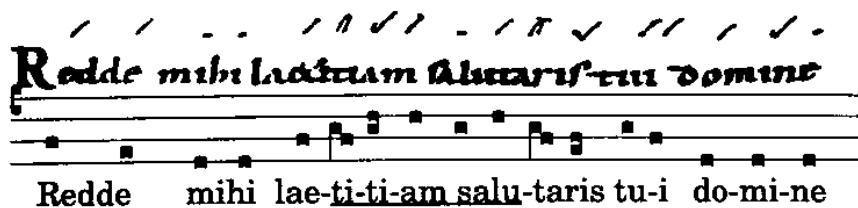
Рис. 2.14. *Spiritu principali*.

2. Quintpes-інтонація: c – d – d – a – h – a;
3. Virga strata¹² d – інтонація: d – d – c – d – f – e – d;
4. f – g – a – g – f:

Рис. 2.15. *Adiutorium nostrum*.

Каденції основані на низхідному русі a – g – e – d:

Protus quart базується на: ↓ g – g – f – e – d:



Protus плагальний (модус Do). Ним зазвичай розпочинаються найдавніші антифони (з речитативного тону).

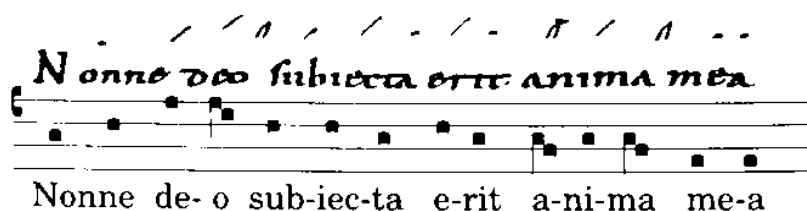
¹² Virga strata – невма, що складається з двох елементів: virga і oriscus і має два тлумачення – повтор двох звуків або групу нот, які відповідають pes.

Рис. 2.16. *Beati omnes.*

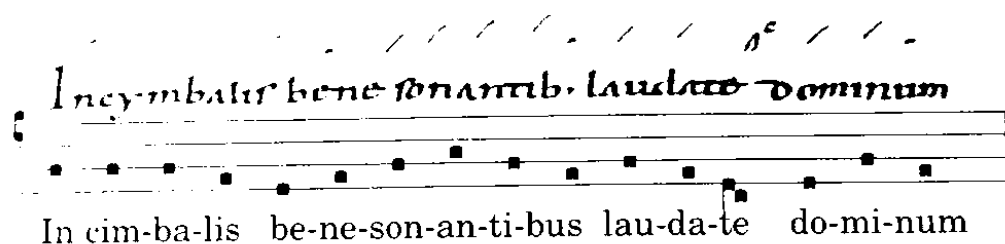
У пізніших піснеспівах також зустрічаються інтонації цього модусу, хоча вже без типового речитативного початку.

Deuterus authenticus; deuterus plagalis

Особливістю модусу *deuterus authenticus* є рух, що спрямований до вершини с з окресленням кварта с – g:

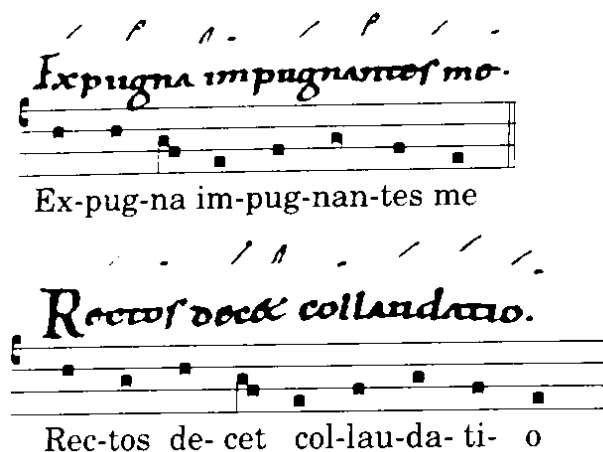
Рис. 2.17. *Nonne deo subiecta.*

Deuterus plagalis, який ґрунтується на низхідному півтоні с – h, f – e), де речитативним є тоном f, а фіналісом e. До них відносяться одні із найстарших зразків антифонів:

Рис. 2.18. *In cimbali benesonantibus.*

Особливістю цього модусу є те, що він має й інші мелодичні прототипи, серед яких найпоширенішими є:

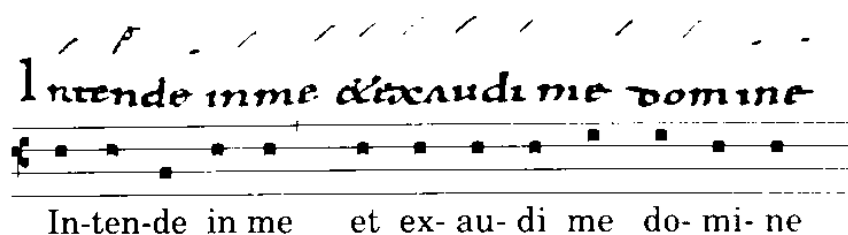
Protus quint та protus terz:

Рис. 2.19. *Rectos decet colaudatio.*

Tritus authenticus; tritus plagalis

В основі *tritus authenticus* є низхідний квінтовий рух с – f з фіналісом f. Деякі науковці називають його F-dur з h.

Особливістю *tritus plagalis* є те, що tenor=finalis; тут принцип організації псалмодії базується на речитації основного тону.

Рис. 2.20. *Intende in me et exaudime domine.*

Давніші зразки базується на поступовому висхідному русі від **c** до **a**.

Інша група, яка теж відноситься до цього модусу, ґрунтується на окремій мелодичній основі, де опорою є: $f - g - g - f$.

Tetrardus authenticus; tetrardus plagalis

Tetrardus authenticus, 7 modus, має декілька типових інтонаційних груп, де основна опора припадає на кварто-секундове співвідношення $c - h - a - g - \uparrow c - d$, що має декілька різновидів:

1. $g - h - c - pes - d - e$;
2. $\downarrow d - h - c$;
3. $h - c - d - e$

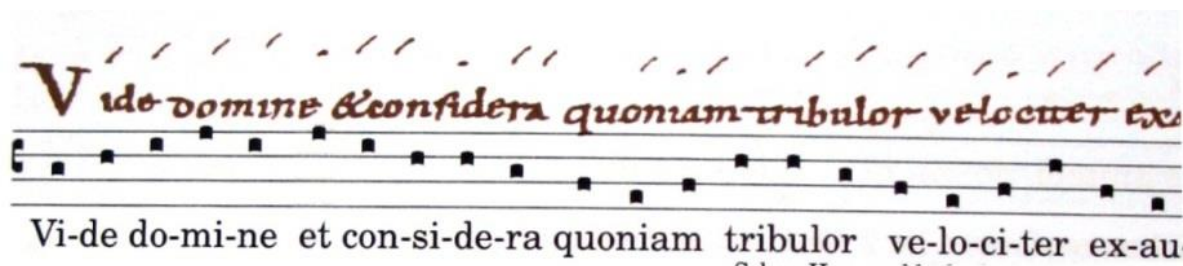


Рис. 2.21. *Vide domine et considera quoniam.*

4. $g - e - d$
5. Clivis – інтонація:

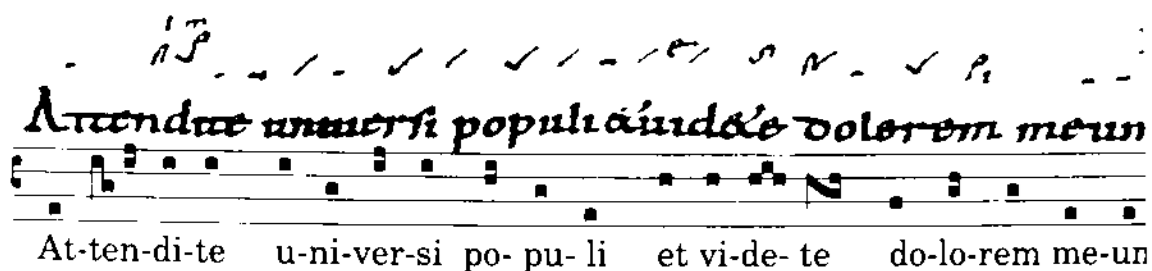


Рис. 2.22. *Attendite universi populi.*

5) g – a – c – Pes¹³ d – e:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the Latin text 'Veni domine visitare nos in pace' written in a Gothic script. Above the staff are several rhythmic flags and a 'Pes' symbol. The second staff contains the Latin text 'ut laetemur coram te corde perfecto' also in Gothic script, with similar rhythmic markings above it. The notes are square and placed on a four-line staff.

Рис. 2.23. *Veni domine visitare.*

Tetrardus plagalis давніші зразки переважно ґрунґуютьсґ на двох варіантах:

- 1) поступенному низхідному русі від c – g, із фіналісом g
- 2) c – g – h

Пізніші приклади мають певні відмінності та декілька різновидів:

1. g із направленим рухом до c:

The image shows a single staff of musical notation for the Latin text 'In aeternum domine verbum tuum permanet in caelo'. Above the staff are rhythmic markings and a 'Pes' symbol. The notes are square and placed on a four-line staff.

Рис. 2.24. *In aeternum domine verbum tuum.*

2. g – h – c;
3. a – f – f – g – g;
4. опора на висхідну кварту: g – c;
5. g – c – Clavis – h – g;
6. g – g – a – a – g – g.

¹³ Pes – ✓ неґма, що складається з двох нот.

Із проаналізованого матеріалу виділяються певні закономірності у формуванні ладу, що виявляється у системі поспівок, які нерозривно пов'язані із невменною нотацією.

Цікавою для дослідників є теорія Ф. Бернарда, яку описує Б. Савіцький. Згідно Ф. Бернарда існує певна взаємодія між упорядкуванням модусів у залежності від локалізації осередку. Зокрема на формування західної системи передусім вплинув Рим та територія франків. Саме через синтез цих двох традицій створилася модусна система григоріаніки. При заглибленні у інтонаційну структуру модусів Ф. Бернард розділяє римський нахил (VIII, IV) та галліканський (I, II) [194, с. 60].

У практичному засвоєнні григоріанського хоралу важливу роль відігравав не тільки фінальний звук та серединно-розвиткова опора (*percussa*), але й система поспівок, що допомагало краще орієнтуватися у піснеспівах та визначати їх ладову сутність. Імпульсом для ґрунтовніших спостережень над ладами григоріаніки, стала найдавніша невменна нотація, яка не вказувала конкретної звуковисотності, а вміщували лише певну мелодичну групу звуків. Саме їх використання у різноманітних комбінаціях створили системну закономірність мелодичних формул-варіантів, які допомагали співаку у відтворенні мелодики григоріанського хоралу. Продовжуючи студії над ладовими особливостями григоріанського хоралу за допомогою співставлення декількох видів нотації можна точніше та повніше виділити інтонаційне зерно піснеспівів, чіткіше структурувати окремими групами й усвідомлювати логіку їх побудови. Звичайно, для глибшого усвідомлення конструктивних процесів формування теоретичної системи середньовічних ладів та, з іншого боку, їх практичне засвоєння необхідно створити цілісне уявлення про основні компоненти григоріанського співу. Тільки таке комплексне дослідження допомагає привідкрити завісу у розумінні григоріанського хоралу. Адже григоріанські піснеспіви були основою опорою, які слугували формуванню й подальшому розвитку

музичної думки. Вони проклали дорогу в майбутнє, синтезуючи музичний досвід багатьох народів Середземномор'я, що стало головним підґрунтям для розвитку західноєвропейської музики.

Висновки до розділу 2

У XIX–XX ст. активізувалися дослідження з питання звуковисотності та ритміки григоріанського хоралу, що пов'язане із ватиканськими виданнями та удоступнені факсимільних видань, електронними базами даних. Науковці отримавши доступ до цінних джерел, які виявили основні напрямки вивчення ладо-ритмічної специфіки західної монодії.

Аналіз мелодичного прочитання невменного запису виявляє присутність елементів сучасної музичної теорії, зокрема, звуковисотної та ритмічної складових. На цій основі своєрідність композицій григоріанського хоралу спрямовує до інноваційних методів його вивчення. Пріоритетним є питання генези музичного знаку, його можливих графічних відмінностей у різних локальних осередках. До появи писемної традиції кантори послуговувалися хейрономією, тобто, методом диригування співом за допомогою руки (*письмо у повітрі*), що надалі стало основою відтворення рухів на письмі. Найпоширеніші теорії походження невменної нотації відзначають пов'язаність з екфонетичними знаками, знаками пунктуації, просодичними акцентами. Європейські манускрипти використовують різні типи графічних невменних зображень, кожне з яких мало свій шлях розвитку від максимальної консервації (санкт-галленська) до помітних зовнішніх трансформацій. Починаючи з X ст. для музичного запису вводиться одна лінія, яка слугувала покращенню каліграфії письма, а водночас вказувала на висотність невм. Цікавим є факт збереження групування невм і пізніших зразках, що підкреслює важливість зіставлення різних нотаційних систем для кращого розуміння мелодичного малюнку. Для порівняння невм

використали і львівські зразки, які входять у ареал західноєвропейського музичної культури. З XII ст. лінійна нотація поширюється по всій Європі, поступово змінюється графічне зображення, невми і на цій основі виникають два найпоширеніші варіанти: *nota quadrata* (римська) і готична нотації. У львівській колекції одним із найдавніших невменних зразків на лінійках є фрагмент з Бreviарія XII ст., що походить, ймовірно, з цестеріанського осередку. В одному з варіантів він містить бургундські різномірні невми з помітним готичним впливом, а в інших львівських рукописах відображені готична та квадратна нотації. Це свідчить про різні напрямки розвитку невменної нотації та різні форми інтерпретації знаків, що спричиняло діаметральні способи виконання. Відзначено особливу роль нотації у пізнанні і осмисленні музичної сутності піснеспівів григоріанського хоралу. Дослідження цього засобу фіксації західного сакрального мелосу виявило різноманітні форми, локальні різновиди і хронологічні виміри. Ключовим для вивчення григоріаніки є аналіз нотації через прочитання найдавніших рукописів, що є ключовою проблемою сучасного музикологічного дискурсу. Поступове вирішення цієї проблеми суттєво покращилося завдяки розширеному доступу до колекцій, зокрема, до манускриптів різних європейських бібліотек, музеїв, монастирських фондів тощо. Завдяки розширенню дослідницького пошукового ареалу, стало можливим систематизування і вдосконалення дослідження генези музичного нотопису. розглядається питання ритмічної та звуковисотної компонент григоріанського хоралу. У XIX–XX ст. активізувалися дослідження цієї тематики, інспіровані ватиканськими виданнями і доступністю факсимальних публікацій завдяки технічним інноваціям.

Загалом, на ранньому етапі запису григоріанських піснеспівів, чіткої ритмічної диференціації не існувало, оскільки опанування григоріанським співом перебувало у сфері усної практики. Однією з перших ритмічних

теорій вважається ораторіальна (риторична), згідно якій вільна ритміка хоралу виростає з вербального змісту, де основною мірою був тонічний акцент. Ця теорія повністю уникала мензуральної організації і виявляла невизначеність ритмічного пульсу. А. Мокро намагався коригувати ораторіальну теорію і шукав розв'язання цієї проблеми в самих хоральних мелодіях, хоч і не заперечував значення тексту для ритміки хоралу. На підставі багаторічної дослідницької роботи він висунув нову теорію – ораторіально-музичну, яка стала новим етапом розвитку еквалістичної теорії. Бруно Штебляйн вважав, що еквалістичний підхід до ритміки допомагає виділити григоріанський хорал серед інших музичних видів і підкреслити його тісний контакт із літургією. Прихильники мензуральної теорії інтерпретують григоріанський хорал в інший спосіб, намагаючись впорядкувати західну монодію в такти і підпорядкувати певному метричному імпульсу (Л. Ламбійот, А. Дешевран).

Навідміну від ритмічної часомірності, питання ладової організації григоріаніки є одним з найбільш розроблених і базується на античній теорії ладу і візантійській системі осмогласся, оскільки невменна нотація пов'язувалася як із напрямком руху мелодії, так і з певним модусом. Кожен лад мав певну мнемонічну поспівку, яка сприяла ідентифікації модусів-ладів. Формування західної осмогласної системи пов'язують із виникненням тонаріїв (VIII–IX), де прослідковуємо перехід до нормативної практики і теоретично осмисленої ладової системи, базованої на античній теорії звукоряду. Важливий вклад у розвиток ладової системи вніс Гукбальд Сен-Аманський, який переосмислив модальну систему греків і виокремив висхідну серію тетраходів, згідно якій тетраходи диференціювалися завдяки зсуву на один звук. Зведення в один тетраход звуків D, E, F, G дало змогу встановити зв'язок з фінальними звуками восьми модусів. Поруч з цим важливу роль відігравала домінанта, яку

називали також тенором або реперкусією. У трактаті Тінкторіса «*Liber de natura et proprietate tonorum*» викладається поширена у середньовіччі та відродженні теорія структури церковних модусів, яка, очевидно, походила ще з IX століття. У наш час викристалізуються нові методи дослідження латинської монодії, які враховують не лише теоретичний аспект, але й практичні виконавські потреби.

РОЗДІЛ 3.

СЕМІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У новітніх дослідженнях григоріанського хоралу пріоритетом стає осмислення та інтерпретація давніх музичних пам'яток. Поштовхом до переосмислення методів аналізу григоріаніки стали семіологічні студії впроваджені о. Еженом Кардіном у сер. ХХ ст. Основою нового напрямку стало дослідження невменної нотації з її локальними різновидами. При палеографічному та семіологічному аналізі невменної нотації із співставленням з пізнішою лінійною відкрилися нові шляхи виконавської інтерпретації західної монодійної спадщини. В цьому контексті важливу роль відіграють локальні колекції, в тому числі й львівські музичні пам'ятки.

Нові концептуальні засади сучасних методів дослідження, допомагають глибше проаналізувати й оцінити мистецьку сутність латинської монодії, як важливого фактора поступу музичної думки на європейських просторах.

3.1. Особливості семіологічного дослідження рукописів латинської монодії о. Еженом Кардіном та його послідовниками

У нових методах дослідження невменної нотації другої половини ХХ століття, виділяється постать о. Ежена Кардіна (Dom Eugène Cardine) (1905–1988) [додаток, приклад 10]. Він сформувався як науковець у солемському абатстві св. Петра (Франція), знаменитому своїми дослідженнями григоріанського співу. Там він розпочав досліджувати григоріанський хорал за найдавнішими рукописами. Пізніше, на запрошення Ватикану, їде до Риму і стає довголітнім професором музичної палеографії та семіології у Папському інституті церковної музики (*Pontificio Istituto di Sacra*). У своїх лекціях викристалізовує новий

дослідницький напрямок західної сакральної монодії – григоріанську семіологію. На основі цих студій була створена його одноіменна праця, що вперше вийшла у світ 1968 року в Римі. Згодом ця праця була перевидана італійською, англійською, польською та ін. європейськими мовами і стала ключовим посібником для освоєння нового методу інтерпретації латинської невменної нотації. Велика заслуга у підготовці цієї книги належить його учневі Годегарту Йоппіху (G. Joppich).

Справа Кардіна стала відправним пунктом для молодих науковців, що розвивали його вчення у нових аспектах. Створена ним школа й на сьогодні залишається однією з найавторитетніших у світовому музикознавстві. Його учнями стали Луїджі Агустоні (Luigi Agustoni) [76], Йоганес Берхман Гешль (Johannes Berchmans Göschl) [76], Марі-Ноель Колетт (Marie-Noël Colette) [111], Ксавер Кайнцбауер (Kainzbauer) [158], Альберто Турко (Alberto Turco) [210], Ніно Альбароза (Nino Albarosa) [78] та ін. Послідовники Ежена Кардіна розширили проблематику досліджень латинської монодії, як теоретичних аспектів, так і практичних.

У своїй праці о. Ежен основному користується манускриптами швайцарського монастиря Санкт-Галлен, де зібрана одна з найбагатших колекцій рукописів григоріанського співу, передусім рукописів з невменною нотацією, а також з лінійною. Цей монастир став релігійно-мистецьким центром в IX–X століття, там монахи творили піснеспіви і укладали в літургійні збірки. Найважливішими рукописами цього абатства, що дають можливість проаналізувати графічні знаки, є [106, 12]:

– Cantatorium поч. X ст., що є одним з найдавніших манускриптів санкт-галленської традиції та включає в себе співи солістів: *alleluia, gradual, tractus*;

– Gradual XI ст., окрім сольних співів включає в себе антифони *introit, offertorium, communio*;

– Gradual XI ст., що відрізняється особливістю запису майже без епізем;

– Antiphonarium XI, що є одним з найкращих джерел для співу *officium*;

Для порівняння традицій Кардін, також, використовує і джерела іншої традиції.

- Gradual з Laon X ст. має особливу цінність з позиції аналізу ритміки;
- Gradual з Chartes X ст. записаний бретонською нотацією;
- Gradual з Motpellier XI ст. включає в себе невменну та літерну нотації;
- Gradual Benevent XI–XII ст.;
- Gradual St Yrieix XI ст., що записаний аквітанською нотацією

Отож, новий метод вивчення григоріанського співу полягає на двох засадничих підставах:

– палеографії («дослідження невматичних знаків з їх мелодичним значенням»»).

– семіологічному тлумаченні невм, тобто виявленні основних засад їх інтерпретації, не накидаючи чужих цьому стилю ритмічних та естетичних засади пізніших епох: «у якому шукається сенс (логос) для різних знаків (semeion), для того щоб знайти у них фундаментальні засади автентичної та об'єктивної інтерпретації. Ця інтерпретація, замість того щоб послуговуватися сучасними ритмічними та естетичними концепціями, що є чужими григоріанській епосі, повинна радше опиратися на порівняльні дослідження різних знаків, єдину правильну опору для практичного виконання» [106, 10].

Палеографічні студії скеровують дослідників до точного прочитання рукопису, визначення його датування та локалізації. У нашому випадку можна говорити про музичну палеографію, яка займається давніми системами нотації, властиво, самими графічними формами, їх точним прочитанням. Зрозуміти систему взаємозв'язку між знаками, об'єктивно пояснити їх інтерпретацію, допомагає наука семіологія.

Термін «григоріанська семіологія», з'явився пізніше, в процесі тривалих досліджень та наукових дискусій. У 50-роках XX ст. основна увага напрямків зосередилася на трьох різновидах: «*Paleografia-Diplomatika musicalae-Estetica*»

Дипломатика як наука, що досліджує автентичність та значення середньовічних текстів, виникає у XVII ст., де головна увага звертається на генезу джерел та час їх виникнення. У 1954 році на міжнародному конгресі сакральної музики у Відні, о. Кардін ще використовував термін «дипломатика». Однак, у тому ж році, під час наукових дискусій між ним, Гуд'єром (Jacques Hourlier) та Сіксден'єром (Gay Sixdenier) постає питання невідповідності терміна з контекстом та пропонується його заміна на «семіологію», що була позитивно сприйнята у сферах дослідників західної сакральної монодії. Умберто Франко [128, с. 335] у своїй праці наголошує на розумінні музичного сакрального тексту, як своєрідного «свідка середньовіччя», в якому вміщена інформація властивого виконання, що скеровує нас до поняття «документу-акту», а не до «оповідання-хроніки».

Саме тому невми, які невід'ємно пов'язані з текстом, стали об'єктом семіологістів. Кардін у своїй праці згадує отців-бенедиктинців, які спричинилися до створення нового напрямку: о. Рафаель Андоєр (о. Raphael Andoyer), о. Габріель Бессака (Gabriel Bessaca) та ін., які були близькими колегами о. Мокро. При першому знайомстві з невменними рукописами о. Кардін згадував слова свого вчителя о. Мокро, що стали для нього своєрідним *credo*: *«Вони не є як давні майстри, від яких очікуємо вказівок, але є роз'ясненням за допомогою запису того, як ці майстри самі навчали та виконували, перфекційної реалізації літургійного співу для кожного, хто зможе його читати та розуміти»*. За сприянням Годехарта Йоппіха та Руперта Фішера з'явилася *Григоріанська семіологія*: *«... музику досліджуємо тільки для того, щоб була виконувана та слухана, тільки тоді буде радістю та даром»* [103].

Саме мелодико-словесний симбіоз на думку Кардіна проникнутий ідеєю еластичності, гнучкості, є опозицією регористичності: *«...запис невми є недостатнім, якщо не поєднаний із силабами тексту»* [103].

Графічні знаки – невми – поділяються на такі, що вказують на рух мелодії, і такі, що включають агогічні виконавські відтінки, пов'язані, зокрема, з диригентським жестом. Головним об'єктом при дослідженні західної монодії є мелодія (ритм, лад), яка нероздільно пов'язана з літургійним текстом.

При дослідженні модусної системи середньовіччя, послідовники Кардіна опираються не тільки на теоретичні узагальнення, але і звертаються до потреб їх практичного застосування. Зокрема, пов'язаність структури модусної системи з невменною нотацією, яка містить певні логічно-конструктивні співвідношення, що допомагали співакам орієнтуватися у музичному матеріалі. Невменна нотація через різноманітні комбінації графічних форм творила систему поспівок, які, ймовірно, пов'язані з східною системою октоїха. Альберто Турко (Alberto Turco) слушно зауважує, що невменна нотація опиралася на співвідношення «рука-вухо», а не «око-малюнок», а отже невід'ємно пов'язана з середньовічними модусами. Отже, середньовічні кантори намагалися передати певну інформацію, що допомагала пригадати піснеспіви у мелодичному співвідношенні звуків, зв'язок між текстовими та музичними акцентами, артикуляцію ритмічну та модальну [210, с. 13–17].

Альберто Турко вводить поняття «слово-модальність» для позначення певної модальної структури та «семіо-модальність», що скеровує до відношення між графікою невми та модальною функцією її звуків у піснеснівах. Ладова належність є важливою для семіологічних студій, адже за її допомогою можна зрозуміти використання одного з багатьох графічних варіантів невми. У дослідженні відношення «невма-модус» можна виділити окремо *scandicus* та *oriscus*, що часто вказують на мелодичний акцент та опорний звук *repercussia*.

Сучасний польський дослідник григоріаніки Роберт Бернагевіч (Bernagiewicz) трактує ритміку як «компонет мелодії», що кореспондує з

семіологічним тлумаченням, де мелос сприймається у своїй цілості, без поділу на мікрочастинки. Про ритмічне окреслення григоріанського хоралу можна говорити радше з позиції можливих способів інтерпретації, де зустрічаються два протилежних табори – мензуралісти та прихильники вільного ритму, що активно почали дискутувати у др. пол. XIX столітті [92, с. 36–41]

З поширенням ідей семіологічної школи о. Ежена Кардіна питання ритмічної інтерпретації григоріанського хоралу постало по-новому. Основна теза дослідження Кардіна – нероздільний зв'язок тексту і музики, що впливає з літургійного контексту. Йоган Гешль, акцентував увагу на тому, що у західній монодії немає мелодій відірваних від тексту. Музика у цьому аспекті виступає резонатором, яким керує слово. На думку Гешля ритм григоріаніки дуже подібний до декламації прозового тексту, який немає постійного ритмічного малюнку, а радше є змінним та ґрунтується на довгих та коротких тривалостях. Ще один відомий семіологіст, Луїджі Агустоні (Agustoni) стверджував, що «тривалість григоріанської ноти переноситься з силаби середньовічного прозаїчного тексту...» [75, с. 11].

Ежен Кардін у своїх лекціях постійно наголошував, що ритм є «душею» піснеспівів і має в собі об'єднуючий компонент. На відміну від відомої теорії мензуралістів, які шукали «універсальний ключ» до відтворення ритміки корпусу григоріанських мелодій, семіологісти відчитували «закодовану» інформацію в знакові конкретного піснеспіву та не намагалися пристосувати його до всіх інших. Ежен Кардін вважав, що до григоріаніки не можна застосовувати сталої часомірності. Одна і та ж силаба у різних піснеспівах могла тримати по-різному, що надає часу «elasticite». Одним з проблемних сторін семіологістів є мелізматичний стиль. На думку о. Кардіна, всі стилі григоріанського хоралу (силабічний, невматичний, мелізматичний) у ритмічному відношенні не мають різниці і опираються на часовий аспект слова. Дослідник аргументує опорним

значенням *punctum* та *uncinus* у найдавніших музичних джерелах. Однак поступове нівелювання слова у мелізматичному типі створює додаткові труднощі при виконанні, пошуку опорного часового компоненту. Про важливість знаходження опорного часового елементу при виконанні наголошував Луїджі Агустоні: «Тільки для дидактичних потреб та вимоги термінології, які б допомагали при розрізненні та порівнянні, стали створені три ступені ритмічних тривалостей: середня, зменшена, збільшена тривалості» [75, 9–11]

Розглянемо основні літерні позначення, що включають в себе ритмічний або ритмічно-мелодичний компонент у сентгалленській та мецькій нотації, керуючись працями о. Кардіна та о. Сікерка [106; 199]:

c – *celeriter* – пришвидшити;

t – *tenere* – розширити;

x – *exspecta* – притримати;

k – *clangere* – з силою;

g – *gutturare* – з горловою вібрацією;

a – *augere* – збільшити тривалість;

nt – *non tenete* – не розширювати.

Графічне видовження літер свідчило про їх дію і на наступні невми.

Впровадження літерових позначень приписується монахові Романусу (*Romnus*), а їх тлумачення Ноткеру Бальбулюсу (*Notker*) з Санкт-Галлену. Його інтерпретація є досить відносною та відображає локальні традиції осередків григоріанського співу.

Досить часто можна спостерігати вживання додаткових позначень, які несуть певне ритмічно-сміслову навантаження і знаходяться у графічному малюнку невм. Серед них – епізема, яка найчастіше означає подовження ноти, або її певної групи.

Отже, спектр трактування ритміки григоріанського хоралу є досить широким та представляє різні методи підходу до музичного матеріалу.

Нерозривний зв'язок з текстом, генетична спорідненість найяскравіше проявляється у зв'язку ритму хоралу із акцентуацією – мовною, або підвищено-ораторською. Хоча у розвинутих мелодичних структурах сама мелодика часто висуває власні принципи ритмоорганізації, але в псалмодійній практиці саме текст надає ритмічного імпульсу мелодиці і нав'язує їй певну метроритмічну структуру. Важливими є нові семіологічні дослідження невменної нотації, де звертається увага і на ритміку піснеспівів через літерні позначення на графічних знаках. Основна проблема заключається у тому, що кожна тривалість пов'язується з літургійним контекстом слова, а тому може мати різні варіанти трактування, що потрібно враховувати при аналізі західної монодії. Санкт-Галленська та мецька нотації вважаються одними з найкраще збережених різновидів невменної нотації, які багаті на графічні варіанти, вживання літерних позначень, епіземи та інших додаткових позначень. Саме ці два локальних різновиди використовуються у *Graduale Triplex* разом з лінійною нотацією. Луїджі Агустоні у своїй дослідженні присвяченій Санкт-Галленській та лаонській нотації підкреслив їх ключове значення при інтерпретації григоріанського хоралу: « жоден інший музичний запис не вказує так ясно та у таких деталях способи виконання григоріанського хоралу як вище згадані нотації»[76, с. 89].

У свою чергу доцільним є класифікація графічних форм, згідно кількості звуків у невмі: однозвучні (однонотові), двозвучні (двонотові), багатозвучні, унісонні. Для позначення одиничного звуку скриптори з Мец вживали *punctum* та *uncinus*, натомість у санкт-галлені *virga* або *tractulus*.

Мецьку нотацію, як вже згадувалося вище, відносять до ритмічного типу нотації. Основна невма *punctum* виражає одиничний час у розширенні, натомість *uncinus* у часовосу стисненні. При різних співставленнях невм можливе ритмічне подовження та скорочення тривалостей, що впливає на цілі мелодичні фрази та тісно кореспондує з словом. У санкт-





галленській нотації одиничні графічні знаки – *virga* та вказують на мелодичне окреслення, де *virga* сигналізує рух вгору, а *tractulus* рух вниз. У часовому аспекті між ними немає різниці, їх тривалість збігається. Для того щоб розширити їхнє звучання використовується епізема або додаткові знаки – літери. У виконавській інтерпретації варто зауважити, що один і той самий знак може мати різну тривалість і пов'язання із контекстом.

Особливу увагу дослідники-семіологісти приділяють розвинутим графічним формам, що містять чотири і більше нот, адже при їх розшифруванні виникає чи не найбільше проблем. Методи практичного засвоєння модусної системи на основі співставлення невменної та лінійної нотації. Із проаналізованого матеріалу виділяються певні закономірності у формуванні ладу, що виявляється у системі поспівок, які нерозривно пов'язані із невменною нотацією.

Графічні знаки – невми – поділяються на такі, що вказують на рух мелодії, і такі, що включають агогічні виконавські відтінки, пов'язані, зокрема, з диригентським жестом. Розглянемо кожен з цих груп окремо за класифікацією Ежена Кардіна [106].

До першої групи належать:

- *virga*;
- *punctum i tractulus*;
- *clivis*;
- *pes*;
- *porrectus*;
- *torculus*;
- *climacus*;
- *scandicus*;

Для позначення одиничного звуку скриптори з Мец вживали *punctum*  та *uncinus* , натомість у Санкт-Галлені *virga*  або *tractulus* . У співвідношенні між *virga* та *tractulus* на перший план виходить

мелодичний аспект. *Virga* сигналізує про вищий звук, натомість *tractulus* пониження. В окремих випадках *tractulus* може вказувати на значне пониження звуку, що може окреслюватися стрибком на терцію вниз, хоча переважно це секунда вниз, як можемо прослідкувати на силабі – *um*.

0416

A *Adiutorium nostrum in nomine domini*

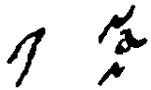



A d- iu-to-ri-um nos- trum in no- mi-ne do- mi-ni. e u o u a e.

Ps 123,8 p.a. f3 S

Рис. 3.1. *Adiutorium nostrum in nomine*.

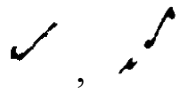
Для різних винятків, коли інтервал руку вниз є неочікуваним використовується особлива форма *tractulus* похиленого. *Punctum* [167, с. 10 – 40] у санкт-галленському варіанті ● та мецькому ● має різне значення, де переважно заміняє *tractulus*. Може слугувати підказкою до ритмічного аспекту – легкості у виконанні однотонових нот, а також низькі звуки у відношенні до попередньої та наступної ноти. У мецькому варіанті *punctum* та *uncinus* вирачають ритмічний пульс однотонової невми, де від графіки залежить тривання звуку. Прикладом може бути збільшений у масштабі *uncinus* ↗. Додатковим позначенням, що скеровує до відчитання ритму можуть слугувати літерні позначення.

Двонотова невма *clivis* у мецькому варіанті складається із двох *uncinus* 'iv ↗, натомість санки-галленський варіант демонструє поєднання *accentus acutus* та *accentus gravis* П. Рух мелодії спрямований вниз, де основний варіант невми виражає легкість та заокругленість звучання. Графічний варіант підказує, яким буде рух вниз – плавним П, ↗ чи стрибком на

терцію . У сент-галленському варіанті для полегшення звучання *clivis* вживається літера *c* , натомість для розширення звучання та виділення двох звуків знак епіземи над невмою . Рідше зустрічається варіант *clivis*, де виділяється другий звук, натомість перший є легшим за об'ємом . В тому випадку, коли елементи невми розділяються – це може слугувати на вказівку ритмічного розширення та виділення кожної ноти, тому варто звернути увагу на текст. У мелодичному відношенні *clivis* може з'являтися у каденційних зонах при завершенні фрази або цілого піснеспіву, що припадає на кінцеву силабу слова, із направленням до другої ноти. Такий варіант можемо спостерігати у наступному прикладі:



При завершенні піснеспіву, її заокруглена форма сприяє пом'якшенню звучання без акцентуації.

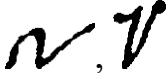
Наступна двонотова невма *pes* (*podatus*) має наступні основні графічні варіанти¹⁴  [124, с. 5–25]. У мелодичному відношенні рух спрямований вгору, що можемо спостерігати через зображення невми. Особлива форма запису у мецькому варіанті, де елементи невми можуть бути розділеними. Легка форма *pes* зустрічається досить часто та не містить додаткових позначок (окрім можливого вживання літер). Форма

¹⁴ Варто пам'ятати, що кожна із невм може мати десять і більше варіантів графічного зображення у межах однієї локальної традиції. Такі вказівки свідчаєб про різницю у виконавському аспекті.

квадратного *Pes* ✓ часто вживається у для розширення часового аспекту та чіткого звучання нот, чому сприяє графічне зображення. Така форма частіше зустрічається на акцентованих силабах, які підкреслюють емоційне навантаження тексту. У випадку, коли *pes* знаходиться в кінці слова – це розширює музичне звучання та вказує на каденційну або передкаденційну зону.

Отже, порівнюючи дві нотові невми *pes* та *clivis* і їх мелодичний аспект, виявляємо що перша з них більше припадає на наголошені склади, а інша на неакцентовані, що завершують слово, фразу чи музичну побудову. Інколи, замість невми *pes* можуть вживатися дві *virga* задля показу піднесення мелодії

Porrectus (acutus, gravis, acutus), torculus, climacus, scandicus – містять

три звуки  [199, 106].


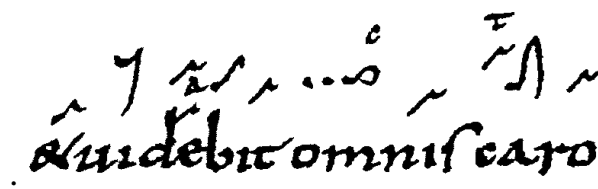
Однією з найбільш складних у трактуванні є невма *porrectus (clivis resupinus)* у різній мелодичній варіантності. У першому випадку її друга нота є нижча за попередню з різним інтервальним окресленням, а у інших знаходиться на тому ж тоні що остання. Така подвійна інтерпретація зустрічається досить часто і створює додаткові проблеми при розшифруванні. Часто при позначені відстані терції між першою та другою нотами могли використовуватися додаткові літерні позначення: *i, r, l, h*. для додавання легкості нотатор з Санкт-галлену міг додавати літеру *c* над невмою. Графічна форма з Санкт-Галлену складається із *clivis* та *virgu* з можливим додаванням епіземи ().

Рис. 3.2. *In egressio eius.*

Мелодичне значення *porrectus* часто є не досить чітким, адже, він може означати різні звуковисотні комбінації

Рис. 3.3. Зразок мецької нотації з вживанням *porrectus*.

На зразку два однакових *porrectus*, але перший трактується як d – c – d, а інший як d – c – c. Така подвійна інтерпретація зустрічається досить часто і створює додаткові проблеми при розшифруванні.


CANTATE DOMINO CANTICUM novum alleluia
 Can-ta-te do-mi-no can-ti-cum no-vum al-le-lu-ia
 quia mirabilia fecit dominus alleluia
 qui-a mi-ra-bi-li-a fe-cit do-mi-nus al-le-lu-ia
 ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam
 an-te con-spec-tum gen-t-ium re-ve-la-vit iu-sti-tiam su-am
 alleluia alleluia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia




Рис. 3.4. *Cantate Domini canticum.*



Мелодичне значення *porrectus* часто є не досить чітким, адже, він може означати різні звуковисотні комбінації. На зразку три висхідних *porrectus*, що підкреслюють емоційну напругу.

Et-e-nim se-de-runt prin-ci-pes et ad-ver-sum me lo-que-ban-tur
 Et-e-nim se-de-runt prin-ci-pes et ad-ver-sum me lo-que-ban-tur:

Рис. 3.5. *Et enim sederunt principes.*

У Мец використовували поєднання *uncinus*'ів та *virg*'и (). З *porrectus* часто можемо зустрічати літеру *t*, для розширення звучання та з рухом до останньої ноти.


Torculus (pes flexus) складається з трьох нот, де друга є вища від інших та у гафічному зображенні вказує на синтез двох елементів: *pes* та *clivis* () [189, с. 55 – 62]. *Torculus* має приблизно десять варіантів запису, кожний з яких трактується по-іншому. Легка форма  санкт-галленської нотації та мецької  в залежності від розміщення вказують на умовну ритмічну пульсацію.

Поміж варіантів *torculus* виділяється *torculus initio debilis*, що характеризується слабкою початковою нотою та використовується переважено у вступі та на слабкій силабі. Іншим різновидом є *torculus інтонаційний*, де між першою та другою нотами є стрибок на терцію або кварту. Частіше цей різновид знаходиться на початку піснеспіву. На зразку представлені різні варіанти інтерпретації невми *torculus* , .

Часто *torculus* припадає на акцентовані силиби слова і містить у собі орнаментну функцію, схоже зустрічається при мелодичному русі вгору. Іншого значення ця невма набуває, коли вживається на останній силабі слова, де направляє розвиток мелодичної лінії до наступної силиби тим самим об'єднуючи побудову. У каденційних зонах може бути в кінці композиції або сигналізуючи про її завершення. Особливою є функція невми, що знаходиться на початку піснеспіву. Таким чином *torculus* вказує і на модальну приналежність піснеспіву.

Для ритмічного окреслення потрібно відштовхуватися від *virga* та *torculus*, які звучать коротше, ніж *pes* та *clivis*. Адже, по суті, їхні графічні форми є різними комбінаціями *virga* та *torculus*.

Climacus – це невма, що містить три і більше низхідних нот, де перша


нота графічно зображається *virga*, а інші *punctum* або *tractulus* ,




Найчастіше зустрічається у невматичних групах, натомість рідше на окремих силабах.



Рис. 3.6. Зразок мецької невменної нотації із використанням *Climacus*.

У випадку вживання епіземи , варто звернути увагу на модальну приналежність піснеспіву, адже перша виділена нота може вказувати на основний звук (фіналіс або реперкусію). У ритмічному відношенні ця невма часто виступає у часовому розширенні, тільки якщо групування попередніх нот не вказує на легкість звучання, або при використанні

літерних позначень . У поданому варіанті використовується *t = tenere*, що вимагає притримання розгортання, його розширення. Виконується об'єднуючи всі звуки, плавно направляючи один до іншого. У мелодичному розгортанні відноситься до орнаментальних невм.

Невма, що включає в себе три і більше ноти, що скеровують вверх –


Scandicus . Графічно складається із *punctum* та *virga* у

зворотньому порядку від попередньої невми. У прикладі бачимо вживання *scandicus* у першому рядуна силабах – *ex*, *-fi*, *-lau* та у другому рядку на – *ie*.


The image shows two staves of musical notation with Latin lyrics. The first staff is for 'Exsulta filia sion, lauda filia hierusalem' and the second for 'ecce rex tuus uenit sanctus et saluator mundi.' The lyrics are written in a red, calligraphic font. Above the notes, there are various musical symbols and accents in red, including slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The notes are black squares on a five-line staff.



Ex-sul-ta fi-li-a si-on, lau-da fi-li-a ie-ru-sa-lem:
 ec-ce rex tu-us ve-nit san-ctus, et sal-va-tor mun-di.


Рис. 3.7. *Exsulta filia sion*.

Вживання епіземи у графіці невми може свідчити також і про ладову приналежність, як було спостережено і у випадку попередньо розглянутих невм. Варто зауважити, що можливі хибні інтерпретації цього знаку, адже при певному оточенні епізема може вказувати на свої перше значення – подовження звучання, акцентне виділення силаби. У ритмічному відношенні варто згадати наступну форму невми , що відповідає ритмічному подовженні тривалостей. В артикуляційному відношенні спрямування мелодики йде до кінцевої ноти, виконується зв'язно, не виділяючи ноти окремо. Відповідно, останній звук *scandicus* буде довшим за тривалістю, ніж попередні. Також, варто зауважити про роль цієї невми по відношенню до наступних. У найтиповіших випадках *scandicus* вказує на звучання наступної ноти на тій самій висоті або при русі вгору.



Особливу увагу Кардін зосереджує на розвинутих графічних формах, що містять чотири і більше нот, адже при їх розшифруванні виникає чи не найбільше проблем [106]:

Характерну графічну ноту може спостерігати у поданому прикладі, де у другому рядку на силабі – *net* вживається форма *pes subpunctis*, яка складається із квадратного *pes* та *tractulus* . Також можна зустріти

літерні позначення ,  над невмою, що у цьому випадку потребує розширеного виконання, неквапливий перехід до наступної

невми. Цікавою є розділена форма *pes subpunctis* , де перший та останній елемент характеризує відповідну артикуляцію, натомість інші звуки виконують роль прикраси. У мецькому варіанті такий перехід

зазначений наступним чином: . У випадку, коли виділення звуків має припадати на другу та останню ноту виникає комбінація з епіземою над

pes та *punctum* , що додатково може коригуватися літерним позначенням. Додатково така комбінація може бути зумовлена виділенням опорного звуку тим вказуючи на модусну приналежність. При свіділенні двох останніх нот використовується форма з подвійною епіземою .

Однією з найбільш мелодично розгорнених невм є *climacus resupinus*, який має по два варіанти запису сантгалленськими та мецькими скрипторами:



В залежності графічного знаку змінюється артикуляція: на кінцеву або на початкову ноту

Ad te le-va-vi a-ni-mam me-am:

de-us me-us in te con-fi-do, non e-ru-bes-cam:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the Latin phrase 'Ad te levavi animam meam' with red handwritten neumes above it. The second staff is for 'deus meus in te confido non erubescam' with red handwritten neumes above it. The lyrics are written in a simple, spaced-out font below the notes.

Рис. 3.8. *Ad levavi animam meam.*

Іншим різновидом інтонаційний відмінностей, де між першою та другою нотами є стрибок на терцію або кварту. Частіше цей різновид знаходиться на початку піснеспіву.

Рис. 3.9. Приклад мецькї невменної нотації із застосуванням *climacus resupinus*.

Et-e-nim se-de-runt prin-ci-pes et ad-ver-sum me lo-que-ban-tur:

The image shows a staff of musical notation for the Latin phrase 'Et enim sederunt principes et aduersum me loquebantur'. Red handwritten neumes are placed above the notes. The lyrics are written in a spaced-out font below the staff.

Рис. 3.10. *Et enim sederunt principes.*

При виконанні кожна з нот може бути виділена, одна з нот підкреслена, містити вказівку на стрибок. У вказаному прикладі, дві перші ноти об'єднанні, а третя відділена, де основна увага звернена на другу ноту, що, окрім того, виділено епіземою [106, с. 67; 199].

До другої групи входять:

- *apostrofa*;
- *distrofa*;
- *tristrofa*;
- *trigon*;
- *bivirga i trivirga*.

Strofa, як *accentus acutus* і *accentus gravis*, походить з давньої латинської граматики. У музичному відношенні він означає появу декількох легких нот, що часто об'єднані в групи від двох до шести нот однієї звуковисотності.

У піснеспівах часто з'являється *distrofa* (група з двох *strof*) та *tristrofa* (група з трьох *strof*). Також *distrofa* та *tristrofa* можуть об'єднуватися з іншими знаками, тобто, кінець цієї невми співпадає з початком іншої. Також, зустрічаються групи з чотирьох і більше *strof*, але це буває значно рідше. При ритмічній інтерпретації цих знаків відзначається їхня рухливість і делікатність, навіть у кульмінаційних моментах. При групуванні *strof* також виникають розбіжності, що часто пов'язують з можливим іншим ритмічним трактуванням. Проте Кардін відстоює протилежну думку: розмежування графічних форм не впливає на виконання, яке залишається ідентичним.



При активному використанні *distrof* та *tristrof* рух мелодії може умовно поділитися на окремі частинки для полегшення їх прочитання.




Ізольована *strofa* не зустрічається, одинично вона попереджує появу *distrofa* або *tristrofa*. Натомість коли вона зустрічається з іншою графічною формою, це означає, що вона утворює унісон з попередньоюнотою.

При розгляді *porrectus*, зверталася увага на його форму, що містила унісон. Фактично, *apostrofa*, додана до *clivis* йому еквівалентна. Іншого значення *apostrofa* набуває поміж невм, де підкреслює ноту, яку позначає.

Для ще більшої концентрації уваги можна використовувати *strof* у з епіземою. *Trigon* використовується для позначення трьох, рідше чотирьох нот, де перші дві можуть містити унісон.

Порівнюючи *trigon* та *torculus*, можна спостережити, що перший не знаходиться на межі півтону та тону. При розгляді мелодичної характеристики *trigon*, має свої відмінності від інших. Наприклад, він практично не зустрічається на початку піснеспіву, та взагалі, рідко на першій силабі. Використовується тоді, коли потрібно підкреслити контекст політністю. *Trigon*, як і *apostrofa*, навіть у кульмінаційних моментах підкреслено легкий. Хоча й існують випадки, коли дві перші ноти *trigon* – легкі, а інші довгі, але таке виконання буває рідше.

Для точнішого розподілу невм на групи остання нота у *trigon*, зазвичай, підкреслена та відповідно розширена, задля заакцентування подальшого контуру мелодичного малюноку. При повторенні *virga* двічі або тричі, відповідно, виникає *bivirga* та *trivirga* [105;106]. Горизонтальне положення двох або трьох *virg* вказує на повторення нот із збереженням звуковисотності. У переважній більшості найдавніших рукописів вона пишеться з епіземою, що є зручним способом підкреслення важливого слова. *Bivirga*  ,  частіше зустрічається ізольовано, ніж *trivirga*

 ,  і переважно на початку градуалів II та V модусів.  *Bivirga* виражає підвищену експресивність та може містити до трьох нот, у її санкт-галленські графіці основа є *virga*, де часто присутня епізема, натомість у мец – *uncinus*. При виконанні важливим є підкреслення її специфіки звучання, що потребує вібрації, але без захоплення, адже це може порушити плинність розгортання мелодики. Також в залежності від розташування може слугувати ознакою певного модусу. Особливим


різновидом у мецькій нотації є *bivirga initio debilis* , що можемо простежити у наступному зразку на слові a-ni-mam:



Рис. 3.11. *Ad te levavi animam.*

Для цього різновиду запису характерним є зазначена нота, що попереджає про появу *bivirga*.

Trivirga, також, зустрічається на заключній каденції *tractus* у VIII модусі.

При ритмічному окресленні виникає можливість подвійного трактування *bivirga* і *trivirga*, де можливе продовження звучання звуку. Хоча таке розуміння є досить відносним і поки що немає чіткого обґрунтування.

Pressus має два різновиди: *pressus maior*, *pressus minor*. *Pressus maior* складається з трьох елементів: *virga*, *oriscus*, *punctum*, де дві перші ноти звучать в унісон з попередньою; також його особливість полягає в тому, що остання нота відносно попередньої має знаходитися не нижче секунди або терції. У випадку, коли вона не розміщена типово, тобто знаходиться далі, це підкреслюється літерою «і» (*inferius* – нище), або *accentus gravis*, чи навіть двома знаками одночасно. *Scandicus flexus* – містить своєрідний симбіоз між *accentus acutus*, *pes* та *clivis*. Має п'ять поширених способів виконання, в залежності від підкреслення тої чи іншої ноти. Всі ноти є підкреслено довгими, що виділяється епіземою та літерою *t*. При трактуванні *torculus resupinus* виникає проблема його запису, адже, навіть у руко-

писах санкт-галленської традиції часто трапляється його видозміна. Модифікація *torculus resupinus* виявляється у різноманітне поєднання простіших невм: *clivis* і *virga*, *tractulus* і *pes*, *pes* та *virga*, *virga* і *torculus* та ін.

Для кращого розуміння мелодичного малюнку такі поєднання розкладають на окремі невми, що спрощує їх прочитання.

Головна методологічна засада праці о. Ежена Кардіна полягає у поєднанні звукової барви григоріанського співу з виконавською інтерпретацією. Для цього була розроблена спеціальна методика публікації нотного тексту, де поряд з пізнішим записом лінійною нотацією подаються також 1–5 невменні версії, переважно, за найдавнішими пам'ятками. Лінійні записи допомагають відворити звуковисотність, а невменні – окреслюють особливості виконавського трактування. Цей метод дає змогу переосмислити стиль інтерпретації григоріанських мелодій відчутно їх насичено-емоційний спів та усвідомити глибший зв'язок з західною літургією, підкреслення ключових слів чи фраз. Ежен Кардін намагається передовсім пізнати музичну специфіку григоріанського хоралу. На його думку, саме найстарші невменні записи містять подвійну інформацію: мелодичну та виразову. Вдосконалення невменних записів, намагання якнайточніше передати їх інтервальну будову позбавляло музичні тексти виконавських означень, що врешті привело григоріанський спів до «вирівняного» стилю, стилю *cantus planus*. Його праця є своєрідним відправним пунктом для подальших пошуків, адже багато питань залишаються відкритими і вимагають глибшого проникнення у специфіку трактування музичних графічних форм. Зведення до одного способу виконання *cantus planus* призвело до втрати виразової багатоманітності західної монодії, деформувало її структуру. Отож, задля віднайдення достовірних форм звучання григоріанського хоралу, слід використовувати порівняльний метод невменної та лінійної нотацій, що допоможе визначити найточніший варіант інтерпретації цього феномену.

3.2. Виконавська інтерпретація західної монодії у контексті семіологічного вчення

Аналіз мелодико-ритмічних особливостей григоріанського хоралу віддавна вважається одним із найпроблемніших, адже найдавніші його зразки є адіастематичними (IX-X ст.), а отже потребують особливих палеографічних та семіологічних студій для прочитання мелодики.

Семіологічне вчення спрямовує дослідника до цілісного розгляду піснеспівів, що потребує аналізу модально-ритмічних компонентів у співвідношенні із текстом. Мецьку нотацію, як вже згадувалося вище, відносять до ритмічного типу нотації. Основна невма *punctum* виражає одиничний час у розширенні, натомість *uncinus* у часовому стисненні. При різних співставленнях невм можливе ритмічне подовження та скорочення тривалостей, що впливає на цілі мелодичні фрази та тісно кореспондує з словом. У санкт-галленській нотації одиничні графічні знаки – *virga* та *tractulus* вказують на мелодичне окреслення, де *virga* сигналізує рух вгору, а *tractulus* рух вниз. У часовому аспекті між ними немає різниці, їх тривалість збігається. У виконавській інтерпретації варто пам'ятати, що один і той самий знак може мати різну тривалість і бути пов'язаний із контекстом.

В аналізі мелодичної компоненти згідно із Р. Бернагевічем співвідношення звуків між собою несуть у собі функцію спорідненості, контрасту та об'єднуючого фактору [92, с. 12–17]. У цьому випадку виділяються опорні тони, які стають інтонаційним ядром піснеспіву. Також, базуючись на дослідженнях невм, кристалізуються методи практичного засвоєння модусної системи на основі співставлення різних видів нотації. Виділяються певні закономірності у формуванні ладу, що виявляється у системі поспівок, які нерозривно пов'язані із невменною нотацією.

Важливим є відчитування та порівняння різних рукописів за їхніми локальними відмінностями у графічному зображенні невм [193]. Також слід врахувати специфіку музичного матеріалу, що творилася виключно для вокального виконання без інструментального супроводу. У мелодичному відношенні, важливим для розуміння формотворення є функційне значення звуків, що виникає під впливом мелодичного розгортання та може змінюватися в залежності від обставин. Цікавим є аналіз мелодики у співвідношенні з невмами, що несуть у собі групування звуків із збереженням інтонаційних опор та компоненту семіо-модальності. о. Ежен Кардін застерігав, щодо виникнення можливих проблем у виконавській інтерпретації, по відношенню до деталізованого аналізу: «Для того, щоб уникнути такої небезпеки, у цілому потрібно у такий спосіб зреалізувати результати нашої праці, щоб дійшовши до співу, забути про техніку, реалізувати у такий спосіб, що слухач цієї техніки навіть не почув»[103].

Першими інтерпретаторами григоріанського співу були духовні особи, що вказує на значну роль літургійної естетики. «Заспівай йому (Богу), але не співай погано св. Августин» [2, с. 78].

Кардін звертаючись до учнів, зазначав, що інтерпретатор є тим, хто осмислює та в кінцевому аналізі визначає певний порядок. Звичайно, він може мати глибокі знання із контекстів та графічних знаків, але одночасно не повинен забувати про музичний смак сформований на основі тривалої практики григоріанського співу [106, с. 44].

Особливу увагу дослідники-семіологісти приділяють розвинутим графічним формам, що містять чотири і більше нот, адже при їх розшифруванні виникає чи не найбільше проблем. Санкт-галленська нотація також включає вказівки на диригентські жести. Хейрономія допомогала співакам швидше пригадати піснеспів, вказати на ритмічний та виразовий аспекти. Саме тому кожна невма має від чотирьох до десяти і більше різновидів, де певний елемент, через його важливість, виділений окремо. Спосіб

групування звуків безпосередньо пов'язаний з самим рухом мелодії та текстом. Можемо спостерігати виділення того чи іншого складу через прочитання невм.

Цікавим є те, що групування, керуючись невменною нотацією, відрізняється від традиційного. Через цю проблему виникають певні розбіжності при трактуванні дослідниками григоріанського хоралу, які, окрім лінійної, керуються невменною нотацією та тими, хто не використовує графічні знаки. У той момент, коли нотатор доходив до важливої ноти, яка підкреслена епіземою, відбувається розділення між групами. Однак така закономірність змушує замислитися над механізмом розмежування груп. Адже при виокремленні тієї чи іншої форми нота обов'язково мусить бути підкреслена, хоча з практики відомі й інші варіанти. В такому випадку питання розмежування залишається відкритим і потребує подальшого вивчення.

Існує декілька варіантів типового поділу невм згідно мелодичного контексту. Перший вказує на розмежування згідно найвищої ноти, а наступний на серединній лінії вступу. Третій випадок розділений лінією вступу (висхідний рух), а четвертий – відокремлення через найнижчі ноти. При іншому трактуванні, нотатор записав би невми без поділу, що свідчило б про те, що ноти в середині не потребують спеціального виділення. Особливо слід звернути увагу на відокремлення через найнижчу ноту, адже у цьому випадку можлива модифікація виокремлених груп. Навіть в одних і тих самих нотаторів часто є різні варіанти, що, припадають на каденційну зону. Отже, невмний поділ, насамперед, пов'язаний з мелодичною лінією і тому нотатор, і виконавець не повинні порушувати її структуру цього поділу. Окремим явищем є відділення одного з елементів невми, тоді це означало, що кантор мав це зобразити у рухах руки, коли хейрономія активно практикувалася. Така специфіка відобразилася і на письмі, а тому варто пильно звертати увагу на ідентифікацію графічних форм. Таке

відділення певних елементів має пряме відношення до ритмічного окреслення. Тому слід зауважити потребу розгляду складених невм на мікро рівні. Адже у самій структурі складених невм можуть виділятися ключові та другорядні елементи. Розглянемо невми, що містять диригентський жест [199, с. 45 – 77]:

- *oriscus*;
- *virga strata*;
- *pressus*;
- *salicus*;
- *pes quassus*;
- *quilisma*;

Oriscus – одна з невм, що має багато значень в залежності від контексту, що виражається у ритмічному, мелодичному та структурному відношенні. Може вказувати на значиму невму до якої спрямовує виконавця, найчастіше це *salicus* або *pes quassus*. Також може слугувати сигналом до пониження мелодичної лінії, що зазвичай представлене у формі структурного тону, де виступає як опора у каденційній зоні. Додаткове вживання *oriscus* у багатозвучній невмі вказує на збереження мелодичної опори, що прослідковувалася у попередньому групуванні нот. Для кантора це також є сигналом до пониження мелодичної лінії. [199, с. 56].



Рис. 3.12. *Lux fulgebit*.

Через сполучення *virga*, *oriscus*, *punctum* – виникає *pressus maior*, третя нота якого знаходиться мелодично нижче від попередніх і може додатково позначатися похиленим *tractulus*.

При виконанні превалюють наступні способи:

- 1) перша нота довша, а інші легкі;
- 2) три ноти легкі;
- 3) перші дві ноти легкі, а остання видовжена.

У випадку, коли *oriscus* вступає після *clivis* або *torculus*, може бути доданим до нього. У ритмічному відношенні, попередня нота до *pressus minor* може мати іншу тривалість, може використовуватися на відокремлюваній силабі, а також у співставленні із іншою невмою, що часомірно відображає плавне звучання мелодичної лінії без зупинок. В залежності від контексту змінюється ритмічне окреслення, з виділенням елементів у самій невмі. Вживання на початку графічної форми епіземи, допомагає диригенту зорієнтуватися у модальній приналежності піснеспіву, знайти опорні тони. У випадку вживання літери *t*, що розширює звучання, акцент спрямований на завершальну зону, що готує каденцію.

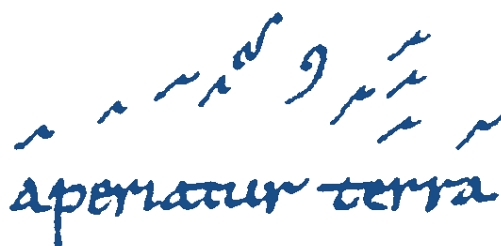


Рис. 3.13. Фрагмент мецької невменної нотації.

Також у записі санкт-галленського та мецького різновидів зустрічається *pressus minor*, який складається із *oriscus* та *punctum*, що знаходяться у співставленні із невматичними групами. Найчастіше зустрічається із співдією з *clivis* та *torculus*.

Поширеними є [106] :

- довгим звучання всіх нот, наприклад;
- попередня нота – довга, а сам *pressus minor* легкий;
- попередня нота легка, а ноти у *pressus minor* довгі;
- попередня нота та *pressus minor* – легкі;
- остання нота *pressus minor* – довга.

Зустрічається початкове використання графічної форми епіземи, що вказує на ритмічне розширення звучання.


Однією із форм, що звуковисотно лежить на одній висоті, але вказує на виконавський аспект є *virga strata*, що складається із сполучення *virga* та *oriscus*. Такий графічний різновид зазвичай вживається тільки у каденційних зонах. Наступна невма, що звучить після *virga strata*, знаходиться мелодично нижче. У ритмічному відношенні в залежності від зображення може виражати пришвидшення руху або сповільнення, що допомагає співаку зорієнтуватися за допомогою літерних позначок *t* та *s*. Винятком можна вважати застосування унісонного звучання на одній силабі та має у собі функцію мелодичного поєднання.


The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the Latin phrase "Lutum fecit exspu domini et linuit oculos meos". Above the notes, there are red neumes: a long horizontal line with a hook for the first note, followed by several vertical lines with hooks for the remaining notes. Below the staff, the text is written in a Gothic script: "Lu-tum fe-cit ex spu-to do-mi-nus et li-ni-vit o-cu-los me-os". The second staff is for the phrase "et abi et la vi et vi di et credi di deo". It also has red neumes above the notes. Below the staff, the text is written in a Gothic script: "et ab-i-i et la- vi et vi- di et cre-di-di de-o."

Рис. 3.14. *Lutum fecit ex sputo dominus.*

Ще однією невмою, що складається декількох графічних форм є *salicus*, що складається із *scandicus* та *oriscus* та мелодично має три і

більше ноти, що мають визхідний напрямок, де відстань між якими може містити стрибки. Для кантора ця графічна форма вказує на найвищу ноту та орієнтує в інтонаційних хвилях піснеспіву. Часто у ватиканських виданнях ця форма ігнорується або сприймається за *scandicus*. Важливою в інтерпретації є остання нота, яка вказує на характер звучання.

Pes quassus  складається із *oriscus* та *virga*, у мецькому варіанті

має наступну форму –  . У мелодичному відношенні вказує на спрямованість до основного тону і залежить від оточення в якому знаходиться. У ритмічному відношенні вказують на часове розширення.

Quilisma завжди виступає у поєднанні із іншими невмами, в залежності від графічної форми, може вказувати на малу або велику терцію, має модальну функцію. У невменному записі є також свідчення на розміщення півтону у піснеспівах, хоч у пізніших варіантах ця її риса нівелювалася і стали можливі інші варіанти застосування.

Fi- li quid fe- cis- ti no- bis sic?

e- go et pa- ter tuus do- len- tes quae- re- ba- mus te.

Et quid est quod me quae- re- ba- tis? an ne- sci- e- ba- tis

quia in his quae pa- tris mei sunt o- por- tet me es- se

Рис. 3.15. *Fili quid fecisti nobis sic.*

При збіганні двох приголосних або голосних у латинській мові виникають деякі особливості у музичній інтерпретації. У невменній нотації зустрічаємо знаки *cephalicus*, *epiphonus*, *ancus*, які є вокальним феноменом та впливають на характер звучання.

Ф. Прасл порівняв санкт-галленські рукописи 920–1050 р. та мец, намагаючись проаналізувати виконавські проблеми у нотаторів у часовому зрізі: «Середньовічний писар записує спів у такий спосіб як його чув, у якому хотів би його почути, у спосіб, в який, на його думку, він повинен звучати. Рукопис є суб'єктивним поглядом на цей спів» [67, с. 99].

Згідно із мелодичним малюнком піснеспівів можна виділити три основних виконавських стилі, які пов'язані із церковними музичними жанрами. Для декламації псалмів та антифонів офіція з бревіарію характерним є використання силабічного стилю, де на одну силабу припадає

один звук (у невменному записі – моносоїчна група). В такому випадку мелодія має виділити експресію слова або врази, де запотребованими стають однозвучні або багатозвучні невми. Для підкреслення голосних силаб додатково могла використовуватися епізема або літерні позначення. Часте використання графічних форм з літерами можемо спостерігати у наступному прикладі.



Рис. 3.19. Фрагмент санкт-галленської нотації.

У невматичній артикуляції виділяються можливі варіанти анцентуації та можна розділити на три види [132, с. 67]:

- початкова;
- внутрішня;
- кінцева.

Для початкової артикуляції притаманне виокремлення першого елемента графіки невми, але не вимагає занадто підкресленого виконання та значного ритмічного подовження. Має спрямовувати до наступної складової графічного зображення, та в залежності від контексті вимагає розширеного або пришвидшеного звучання. Також, може вказувати на модальний аспект тим самим підкоєслюючи ключовий звук.

Внутрішня артикуляція виділяється у тому випадку, коли до складеної графічної форми входить однонотова невма, що розміщена у середині групи, та виражає підняття мелодики вгору або поступовий спад. У цих випадках використовуються невми *virga* та *tractulus*, які сигналізують можливі зміни у напрямку руху мелодичної лінії.

Артикуляція у кінці невматичної групи частіше зустрічається у тому випадку, коли кінцевий звук однієї невматичної грипи або декілької знаходиться інтонаційно нижче від попередніх та у контексті мелодично-словному вимагає підкреслення. Часто зустрічаємо у мецькому та сантгалленському варіантах відповідних «вказівок» епіземи або літер.

Для репертуару меси притаманним використання багатозвучних невм, але без надмірної орнаменталізації. Ю. Москва називає такий стиль невматичним, натомість М.Славецький «напів-оздобним» та вказує на ознаку розпівності саме на кінці слова або фрази [132, с. 69]



Рис. 3.20. Фрагмент з Антифонарію XVII ст. ЛНБ 106:22

Багатий на розспіви мелізматичний стиль часово розширює слово-фразу, завдяки використанню багатозвукових невм. Для пізнішої лінійної нотації характерне групування звуків об'єднаним внутрішнім імпульсом.



Рис. 3.21. *Introduxit vos dominus.*

Окрім того, при аналізі піснеспівів варто враховувати принципи композиційного формотворення. Репертуар західної монодії опирався на оригінальні мелодії та їх модифікації у пізніший період. Зміни відбувалися у адаптації інтонаційного матеріалу до інших текстів. Одним із таких методів творення григоріанського хоралу – співставлення мелодій-формул, що отримав назву центонізація. Такий тип призвів до змішення різних ладів у одній композиції, що ускладнює їх аналіз. Додатковою проблемою є можливе вживання і архаїчних модусів.

Санкт-галленська нотація також включає в себе і диригентські жести. Хейрономія допомогала співакам швидше пригадати піснеспів, вказати на ритмічний та виразовий аспект. Саме тому кожна невма має від чотирьох до десяти і більше різновидів, де певний елемент, через його важливість, виділений окремо. Спосіб групування звуків безпосередньо пов'язаний з самим рухом мелодії та текстом.

Можемо спостерігати виділення того чи іншого складу через прочитання невм. При розгляді теорії походження невменної нотації, виділяється акцентна як найбільш вірогідна [98]:

- accentus acutus (virga);*
- accentus gravis (tractulus, punctum);*
- accentus circumflexus (clivis);*
- accentus anticircumflexus (pes);*
- acutus-gravis-acutus (porrectus);*
- gravis-acutus-gravis (torculus);*
- gravis-gravis-acutus (scandicus);*



Рис. 3.22. *Momento verbi tui servo domine.*

М. Славецький звертає увагу на типові помилки при виконанні григоріанського хоралу, що спотворюють звучання. До них належить вимова латинського тексту, а саме, повторення голосних при їх збігу (*Te aeternum*, потребує видовженого звучання); голосне вимовляння голосної на кінці слова (*sanctuse*); при подвоєнні приголосних у середині, які потребують видовження (*hosanna, alleluja*). Потрібно враховувати і варіанти акценту, що в залежності від слова може припадати на різні синлаби [98, с. 89].

Назагал, практика виконання григоріанського хоралу зводиться до наступного: вивчення тексту, аналіз невматичних знаків, спів мелодії [144, 85–100].

Основою вільного ораторського ритму є важливі слова, які потребують виділення, а його основною метою є поєднання синлаб у цільну мелодичну лінію розвитку зі своїми експресивними піднесеннями та спадами. Григоріанські семіологісти називають таке явище «словним стилем». Ж. Клер згадував про важкість його дотримання співакам: «Їм (канторам) є набагато важче досягнути мовний стиль, ніж семіологічні деталі, такі як невматична цезура, тривалість звуків, реперкусія». «є непотрібним апелювати до професіоналізму співаків, до їх гарних голосів, якщо вони не досягають «стилю слова», що є фундаментальним, а отже їх гарні голоси не зможуть співати *gregoriano modo*» [109]. У практичному засвоєнні григоріанського хоралу важливу роль відігравав не тільки фінальний звук та серединно-розвиткова опора (*repercussa*), але й система поспівок, що

допомагало краще орієнтуватися у піснеспівах та визначати їх ладову сутність. Імпульсом для ґрунтовніших спостережень над ладами григоріаніки, стала найдавніша невменна нотація, яка не вказувала конкретної звуковисотності, а містила лише певну мелодичну групу звуків. Саме їх використання у різноманітних комбінаціях створило системну закономірність мелодичних формул-варіантів, які допомагали співаку у відтворенні мелодики григоріанського хоралу. Продовжуючи студії над ладовими особливостями григоріанського хоралу за допомогою співставлення декількох видів нотації можна точніше та повніше виділити інтонаційне зерно піснеспівів, чіткіше структурувати окремими групами й усвідомлювати логіку їх побудови. Звичайно, для глибшого усвідомлення конструктивних процесів формування теоретичної системи середньовічних ладів та, з іншого боку, їх практичного засвоєння, необхідно створити цілісне уявлення про основні компоненти григоріанського співу.

Окремим явищем, що впливає на виконавську інтерпретацію і невматичні артикуляція. Згідно із особливостей групування невм відрізняють: початкову, внутрішню у межах складеної невми, у верхній та нижній частині складеної невми, фінальній.

При виконанні піснеспівів варто враховувати наступні фактори [98]:

- у класичному репертуарі потрібно уникати вібруючих звуків, що частіше всього з'являються на кінці слова або речення;
- не потрібно захоплюватися вокалом, адже це є передусім молитва;
- уникати ефекту мензуральності;
- при використанні ватиканських видань, з лінійною нотацією варто пам'ятати про особливості інтерпретації допоміжних знаків та невм;
- знак епіземи не продовжує звучання на половину, а тільки дає відчуття опори. Крапка натомість, часто може вказувати на невматичну артикуляцію;
- *ictus* не є виконавським знаком, атому не вказує на паузу.
- виконання *quilisma* має бути легке, адже вона береже енергію для наступного звуку;
- *salicus* в залежності від його характеру може потребувати ширшого виконання, враховуючи до кульмінації;
- *clivis* з епіземою опираються на дві ноти, або тільки на другу, але не існує варіанту опирання тільки на першу ноту;

- у *climacus* часто всі ноти є часто виділені, але їх потрібно розглядати згідно із контексту;
- *torculus* с на початку фрази – *initio debilis*, в каденції – *torculus ritorto*, має виділеною другу і третю ноту;
- артикуляція слова припадає на останній звук невми.



Рис. 3.23. Фрагмент із Антифонарія XVI ст.

У практичному засвоєнні григоріанського харалу важливу роль відігравав не тільки фінальний звук та серединно-розвиткова опора (*repercussa*), але й система послівоків, що допомагало краще орієнтуватися у піснеспівах та визначати їх ладову сутність.

Натомість для надання легкості або протяжності звучання використовували літерні позначення.

З поширенням лінійної нотації з XII ст. сформувалися її різновиди, що пов'язувалися із осередком створення та монашим орденом. На сьогодні найбільш поширеними видами лінійної нотації є: домініканська, францисканська, августіанська, цистерська, бенедектинська, кларисок, картузіанська, норбертанів, кармелітів, бригідок, паулінські.

Звертаючи увагу на графічні особливості невм, можна визначити їх ймовірний осередок виникнення. Львівський фрагмент (ЛНБ 222:1.6.) ймовірно датується XIII–XIV ст. В. Гончарова зазначає про німецьке походження пам'ятки. У ній невми на чотирилінійній нотації, на темному пергаменті із виділенням червоним рубрик.

У львівському фрагменті звернемо увагу на написання скриптором:



punctum, virga;



clivis;



pes

Така особливість написання основних неvm відповідає цистеріанському різновиду лінійної нотації. Цей тип письма є найбільш збереженим на території Польщі, перші пам'ятки якого відносяться до XII ст. Походить з Франції (Бургундія), де за основу були використані так звані «мецькі» неvm та використовувалася у бенедектинських монастирях. Після її впровадження, у різних окальних осередках відбулися зміни у написанні, що спричинило появу нових різновидів. У німецьких та французьких теренах цей тип письма готизувався, натомість у італійській зазнав впливу квадратної нотації.



Рис. 3.23. Львівський фрагмент (ЛНБ 222:1.6.)

Схожа графіка письма *virg'u* у Ms.2033 XVII ст. Fsm 157

Градуал не відомого походження, що з зберігається у познанському архідицизальному архіві.

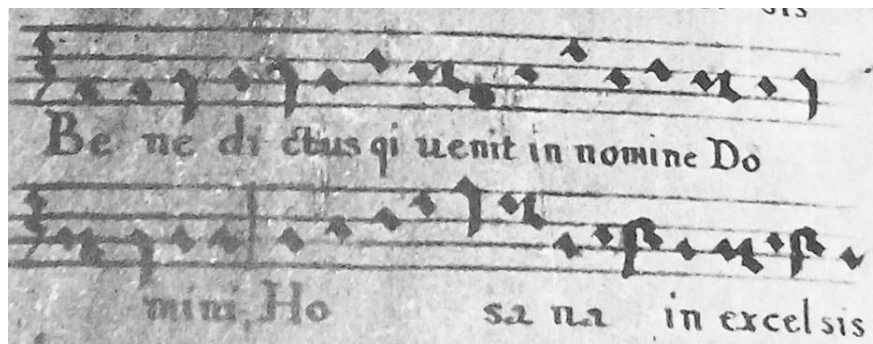


Рис. 3.24. Градуал XV ст.

Для порівняння графіки мецького письма із санкт-галленським розглянемо антифону *Viri galilei* (*Antiphonarium officii*) [database], що датується 990–1000 рр.

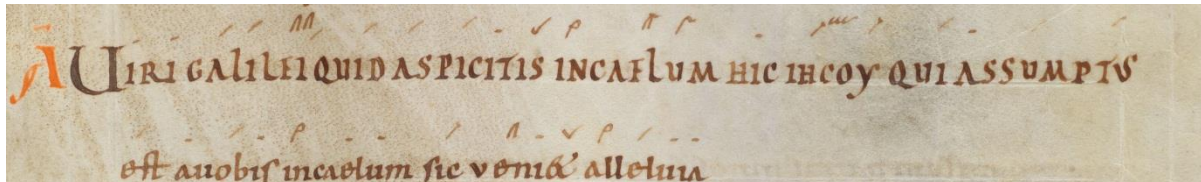


Рис. 3.25. *Viri galilei* із St.Gallen Cod. Sang. 391

∨ – virga;

— – tractulus;

✓ – pes;

∪ – clivis.

У домініканському варіанті запису антифони *Viri galilei*¹⁵ групування не в зберігається:

¹⁵ cantus database

Мелодико-ритмічні особливості.

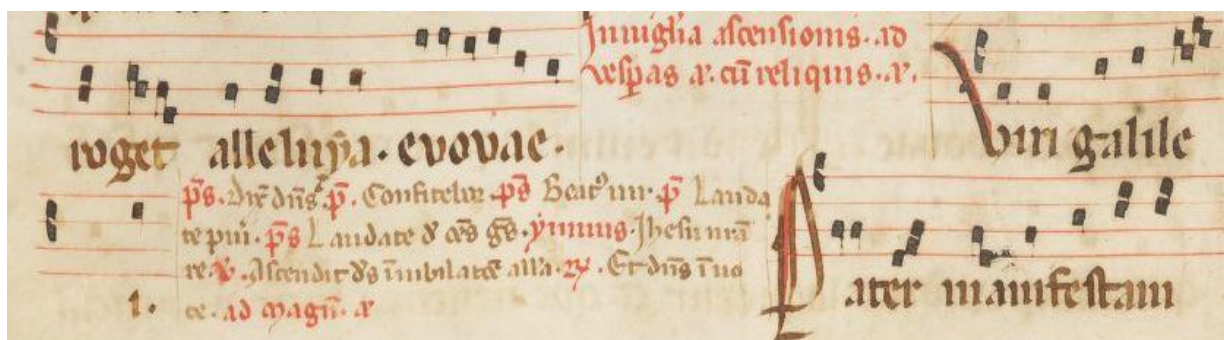






Рис. 3.26. Viri galilei

На силабах **vi-ri** сант-галленський скриптор вживає два *tractulus* вказуючи на одну звуковисотність, далі використовується *virg'u* на **ga-li-le-i**, що сигналізують рух вгору та звертають увагу на останній склад слова, в якому застосовується вже мелодично більш розпівна невма. Натомість у мецькій нотації, вживається традиційні *punctum* та *uncinus*, що можна прослідкувати на львівському фрагменті, який репрезентує цистерський

варіант лаонської нотації. Бісонічні невми *clivis* () та *pes* ()

() у мецькій, та сант-галленській нотації ()

(), мають різні графічні форми, але подібне мелодичне значення. Невма *clivis* часто зустрічається у каденціях, та відображає закінчення фрази або цілої музичної побудови. При цьому акцент припадає на другу ноту (заклучна силаба слова). Характерний приклад вживання *clivis* на початку піснеспіву на заклучних силабах слова можна прослідкувати у мецькому та сант-галленському варіанті аналізованого антифону (**ga-li-le-i**).

Для того, щоб підкреслити завершення музичної фрази у санкт-галленський нотатор часто вживає епізему, натомість лаонський нотатор – розділену форму *clivis*.



Рис. 3.27. Фрагмент мецької неіменної нотації.

У ритмічному аспекті кінцевий *clivis* сигналізує про часове розширення, що особливо стосується другого звуку, натомість у середині фрази плавним рухом скеровує до акцентованої невми.

Невма *pes* (*podatus*) у розглянутих нотаціях виділяє перший склад акцентованого слова або його закінчення. Його видозмінена графічна форма може вказувати на ритміку мелодики : плавність, розширення або стиснення.

У ранньому середньовіччі немає згадок про спів інтроїту, доказом цього є свідчення св. Августина, що описує початок служби із читання Святого Письма [2, 77]. Р. Бернагевич згадує [92, с. 96–99], що поява інтроїту може бути пов'язаним з папськими літургійними відправами у різних церковних осередках, де вхід понтифіка мав супроводжуватися музичним співом. Текстова частина інтроїту ґрунтується на псалмах (інколи з книг пророків), та має композиційну структури: *A-B-C -A*. У галліканському варіанті співу інтроїту зустрічається наступна будова: *A-B-A-C-A¹*. Структура псалмів є досить схематичною, натомість цікавим є аналіз антифону. Найдавніше виконання інтроїту вбачало поперемінне виконання піснеспіву із версами, до виконання *Gloria Patri*.

Розглянемо мелодично розгорнений львівський фрагмент, що містить інтроїт *Rexurrexi, et adhuc tecum sum* (ЛНБ ім. В. Стефаника 2:105). Пам'ятка, ймовірно, походить із XIV ст. та є частиною меси пропріум, що

записувалася у градуалах. Нотація готична на п'яти лінійках із використання ключів С та F. Збереглися дві пергаментні картки, що зберігалися у архіві А. Петрушевича.

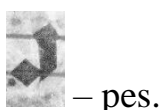
Текстова частина інтроїту базується на псалмах (інколи з книг пророків) і має композиційну структури: *A-B-C -A*¹⁶. У галліканському варіанті співу інтроїту зустрічається наступна будова: *A-B-A-C-A*. Структура псалмів є досить схематичною, натомість цікавим є аналіз антифону. Найдавніше виконання інтроїту передбачало поперемінне виконання піснеспіву із версами, до виконання *Gloria Patri*.

Розглянемо антифон інтроїту *Rexurrexi, et adhuc tecum sum (Ad missam in Die, Dominica Resurrection)* у співставленні:

- ватикансько квадратної нотації (GT);
- невменної (санкт-галленська та мецький різновид) (GT);
- готична нотація (ЛНБ 2:105).

Інтроїт *Rexurrexi, et adhuc tecum sum* написана на текст 138 псалма та має оригінальну мелодику.

Розглянемо музичну структуру піснеспіву, зосередившись тільки на антифоні. Музичну складову проаналізуємо на основі *GT* та львівського рукопису ЛНБ 2:105.



¹⁶ А – антифон; В – верс; С – мала доксологія (*Gloria Patri*).

Враховуючи графіку основних неvm, можна віднести львівський фрагмент до німецько-мецького типу письма, що був поширений на теренах Польщі. Подібне зображення неvm можна спостерігати у манускрипті GdA Mar. F 406 XV ст., що зберігається у бібліотеці польської академії наук у Гданську. Однією із характерних його ознак є готизація письма. Хронологічні межі поширення цього типу – XIII–XVI ст. Ознакою лотаринської манери написання є застосування червоного кольору до всіх лінійок, що можемо спостерігати у львівському фрагменті. У Польщі найбільша кількість пам'яток із «змішаним» типом скоцентована у краківських колекціях. Для порівняння розглянемо адіастематичний беневентський варіант запису.



Рис. 3.28. *Rexurrexi, et adhuc.*

Піснеспів можна розділити на три речення *A B A1*:

A: Rexurrexi, et adhuc tecum sum alleluia;

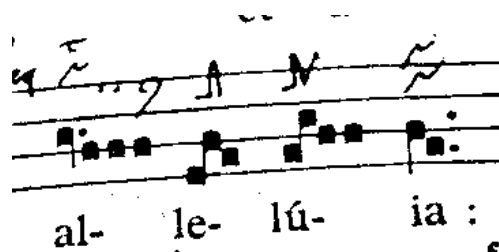
B: posuisti super metatum tuam alleluia;

A1: mirabilis facta est scientia tua alleluia, alleluia.

(Додаток *Rexurrexi, et adhuc*).

Кожна з частин яких відділяється каденціями, що припадає на слово alleluia, та має споріднену інтонаційну формулу:

Каденція фрази А:



фрази В:



фрази С:



Каденції базується на принципах спорідненості та контрасту, в залежності від звуко-ритмічних комбінацій ступенів.

Каденція $A=C$ з ритмічним позначенням eq^{17} . (*virga* з *epizemoю*, *tristrofa*, що несе в собі вказівку – розширення, *torculus*, *torculus clivis* з *epizemoю*)

Каденція В: (*tristrofa*, *torculus iusum inferius*=нижче *nt = non tenete* не розширювати, *torculus apostrof*, *porrectus* (ватиканська редакція, у санкт-галленському варіанті *trigon*)


Зупинимося на кожному реченні окремо, враховуючи композиційну структуру цілого та ладо-ритмічні особливості, користуючись невменною та лінійною нотаціями.

Піснеспів виконується у IV модусі з реперкусією *g* та фіналісом *e*. У першій фразі виявляємо використання *torculus* ($d - f - d$), на основному

¹⁷ eq =equaliter (на тому ж тоні)

тоні, що виконує функцію спорідненості. Ефект контрасту створює завуальований рух на терцію вгору $f - e - f - g$, що підкреслюється у каденційній зоні: $d - f - e$, $e - g - f$, плинний рух передається через використання невми *torculus*. Принципи контрастосту між терціями, де друга базується на опорних тонах створює імпульс для мелодичного розгортання. Через контрастні терції виникає завуальована кварта $d - g$, де другий звук виконує роль реперкусії. У другій фразі протиставляються терції $f - a$ та $d - f$, що апелює до *protus plagalis*. У заключній частині повертається контрастне співвідношення: $d - f - e$, $e - g$, з утвердження інтонації другої терції з опорними тонами у заключній каденції (*terminacio*).

У ритмічному аспекті кінцевий *clivis* сигналізує про часове розширення, що особливо стосується другого звуку. Натомість у середині фраз плавним рухом скеровує до акцентованої невми.

Невма *pes* (*podatus*) у розглянутих нотаціях виділяє перший склад акцентованого слова або його закінчення. Видозмінена графічна форма може вказувати на ритміку мелодики : плавність, розширення або стиснення. У санкт-галленському варіанті *pes rotundus* вказує на легке виконання та виступає у неакцентованих силабах. При початковій невматичній артикуляції вживається *pes initio debilis*, що вказує на поєднання її з попередньою невмою. При підкресленій важливості двох нот вживається варіант *pes quadratus*. Особливим різновидом є *pes guassus*, який вказує на модальність піснеспіву у момент звучання найвищого звуку та додатково може виділятися епіземою. У лаонській нотації вживаються знаки *oriscus* та *virga*. При видовженому закінченні невми (*flexus*)  можливий стирібок на терцію вниз між другою та третьою нотами. Варіанти мецької нотації – переважно утворюються від комбінацій *uncinus* та *clivis*.

В залежності від розташування невми, змінюється її контекст. *Torculus* на початку піснеспіву вказує на інтенсивне виділення кожного звуку.

Графічна форма *ritorto* вживається переважно у каденційних зонах та притаманна ритмічна видовженість звуків. У цьому випадку, для неї характерні наступні функції:

- приготування каденції (або прикраси);
- каденціях.

У санкт-галленській нотації в одному з різновидів *climacus* остання нота позначається знаком *gravis*, що сигналізує стрибок вниз на терцію.

Особливу увагу варто звернути на варіант *climacus resupinus*, що має чотиризвучну складову та підкреслює останню ноту.

Do-mi-nus for-ti-tu-do ple-bis su-ae



Рис. 3.30. *Dominus fortitude plebis suae.*

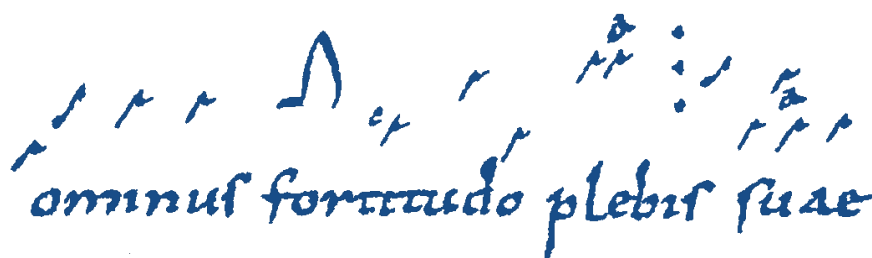


Рис. 3.31. Фрагмент мецької нотації.

У ритмічно розширених варіантах сантгалленський нотатор викорис-

товує епіземи , у мец – вертикальні унцінуси 

Графічна форма *ritorto* вживається переважно у каденційних зонах та притаманна ритмічна видовженість звуків. У цьому випадку, для неї характерні наступні функції:

- приготування каденції (або прикраси);
- розширення в каденції. (GT125 градуал *Si ambulem*)

Torculus, який вживається на кінці слова не має акценту, у певних ситуаціях може сигналізувати про наступну підкреслену силабу.

У випадку вживання двох *torculus*, які слідують один за одним, варто проаналізувати акцентовані (розширені) та неакцентовані силаби, що можуть вплинути на виконання. Також, варто пам'ятати, що в залежності від розміщення та контексту, інтерпретація невм може змінюватися.

У сант-галленській нотації в одному з різновидів *climacus* остання нота позначається знаком *gravis*, що сигналізує стрибок вниз на терцію.

Особливу увагу варто звернути на варіант *climacus resupinus*, що має чотиризвучну складову та підкреслює останню нот. У ритмічно розширених варіантах сантгалленський нотатор використовує епіземи, у Мец – вертикальні унцінуса.

У загальній характеристиці *climacus* має функцію прикраси, що зазвичай припадає на акцентовану силабу. У ритмічному відношенні вимагає плинного виконання, що відповідає сучасному розумінні *legato*, особливо на останній силабі, в залежності від розташування виділяється: перед акцентний та акцентний.

MR

H

AM

De cae-lo ve-ni-et do-mi-na-tor do-mi-nus et in ma-nu e-ius ho-nor et im-pe-ri-um

Wc

Lc

Ka

Zw

De cae-lo ve-ni-et do-mi-na-tor do-mi-nus et in ma-nu e-ius ho-nor et im-pe-ri-um

T1

T2

Bv19

Bv21

Mc

Рис. 3.32. Порівняння мелодичного розгортання
De caelo veniet dominator.

У порівняльній таблиці можна спостерігати різні комбінації невм однієї мелодичної лінії

Діяльність *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (Міжнародне товариство студій григоріанського співу) сприяло поширенню *григоріанської семіології*. Одними з засновників цього Товариства стали Ніно Альбароза (N. Albarosa), Годехарт Йоппіх (G. Joppich), Альберто Турко (A. Turco), Руперт Фішер (R. Fischer) та ін. У Німеччині та Австрії

сконцентрована велика кількість вокальних колективів, що спеціалізуються на виконанні григоріанського хоралу.

Серед найвідоміших ансамблів німецькомовної секції AISCGre: *Berliner Choralschola* [кер. Г. Румпорст (H. Rumphorst)], *Virga Strata* [Берлін, кер. К. Скочовскі (K. Skoczowski)], *Grazer Choralschola* [кер.Ф. Прасл (Prašl)], *Schola Gregoriana Monacensis* [Мюнхен, кер. Й. Гешль], *Schola Resupina* [Відень, кер.І. Кьостлер (I. Köstler)], *Schola horti paradisi* [кер. Б. Шарфенбергер (B. Scharfenberge)], жіночий ансамбль *Exsulta Sion* та *Gregoriana* [Фрайбург, кер. К. К. Гюнерляге (K. Hönerlage)].

Gregoriana Monacensis є одним з найвідоміших колективів у Німеччині, що виконує григоріанські мелодії. Ансамбль був заснований 1998 р. у Мюнхені під керівництвом Й. Гешля, одного з провідних західних семіологістів, випусника *Pontificio Instituto di Musica Sacra* у Римі. Гешль в 1999–2015 очолював *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*.

Колектив концертував в Австрії, Італії, Швейцарії, Бельгії, Португалії, Іспанії, Нідерландах, Польщі та інших країнах. Серед досягнень є велика кількість мультимедійних записів (*Gaudete cum laetitia, Resurrexit et ascendit, Vidimus stellam, Mysterium salutis, Exsulta Filia Sion, Prope est Dominus, Quoniam in me speravit ma in.*).

Колектив *Resupina* заснований за ініціативи Ізабель Кестлер у 2004 р. у Відні. На сьогодні цей жіночий ансамбль в Австрії є найвідомішим. Керівник *Resupina* наголошує на новій інтерпретації григоріаніки через розуміння значення слова та взаємодії його з музикою, що трактує як нову семіологію.

Французьке видання *Études Grégoriennes* виходить під керівництвом монахів-бенедиктинців св. Петра в Солемі з 1954 р. Саме цей монастир тривалий час був науковим центром дослідження григоріаніки. В його стінах зберігаються численні пам'ятки західної монодії. У Солемі перебував і о. Ежен Кардін, але через розбіжності у поглядах на

трактування латинських піснеспівів переїхав до Риму, де став багаторічним викладачем у *Pontificio Instituto di Musica Sacra*. Згодом, після виходу на пенсію, вчений знову повертається у бенедиктинський монастир. Монахи цього згромадження продовжують багаторічну традицію та виконують григоріанські мелодії. У колекції солемського монастиря знаходяться численні CD-диски із записами латинської монодії.

Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano (AHisECGre) утворилася 2001 р. та розпочала свою діяльність з курсів співу григоріанського хоралу у співпраці з бенедиктинським монастирем *de Santa Cruz del Valle* (Мадрид). Іспанська асоціація починає співпрацювати з жіночим ансамблем *Cum Iubilo*, який утворився у 1994 р. намагається використовувати досягнення семіології у виконавській інтерпретації. З 2004 р. виходить науковий часопис *Estudios gregorianos*.

Початки польської секції пов'язані зі створенням у 2007 *Ośrodkiem Śpiewu Gregoriańskiego im. ks. Zdzisława Bernata* за ініціативи о. М. Бялковського (М. Białkowski). Через два роки польське товариство офіційно стало частиною міжнародної асоціації григоріаністів (*Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Śpiewu Gregoriańskiego – sekcja polska*). Для комплексного дослідження григоріанського співу було обрано два напрямки: науково-дослідний та практичний (виконавський).

З 2008 року під егідою польської секції *AISCGre*, започатковано *Ogólnopolski Kurs Śpiewu Gregoriańskiego*.

Втілення семіологічної концепції о. Кардіна неможливе без існування ансамблів григоріанського співу, що втілюють теорію на практиці. У Польщі відомими сучасними ансамблями, натхненними семіологічним вченням о. Кардіна є наступні: *Canticum cordium* утворений у 2008 р. за ініціативою о. М. Бялковського, у Познані; *Cantus liturgiæ* парафії св. Зигмунда у Варшаві, під керівництвом М. Савіцького (М. Sawicki). Найбільш відомим у Польщі та за її межами є жіночий ансамбль *Mulierum*

Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti, який було створено у 2007 р. у складі випускниць Університету Кардинала Стефана Вишенського та Музичного Університету ім. Ф. Шопена у Варшаві. Основною метою колективу є популяризація григоріанського хоралу, де джерелом для інспірації стали рукописи IX–XII ст. Керівником ансамблю є М. Славецький, який студіював у Римі під керівництвом Н. Альбароза та А. Турко.

У своєму методі праці з колективом М. Славецький намагається втілити ідеї семіологічного вчення о. Кардіна та продемонструвати його результати на високому мистецькому рівні. Ансамбль з успіхом виступав в Італії, Франції, Литві, Ватикані та ін. країнах. Отримав численні нагороди та відзнаки у міжнародних конкурсах та фестивалях. У доробку колективу – два диски: *Martyrum Polonorum Laudes (Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti, Хор UKSW, оркестр Nova et vetera, дир. М. Славецький – 2015)*.

Verbum Incarnatum (Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti, П. Гуснар–саксофон дир. М. Славецький – Ars Sonora 2015). У 2016 р. за диск *Verbum Incarnatum* колектив отримав престижну нагороду *Fryderyk* у категорії *Muzyka poważna*.

Одним з відомих ансамблів григоріанського співу на наших теренах – київський *Dominica*, який був створений при кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського за ініціативи Ольги Зосім у 2000 р. Учасниками колективу стали студенти теоретико-композиторського факультету, які намагалися поєднати теорію з практикою. Незмінним керівником ансамблю до сьогодні є Ольга Зосім, що спеціалізується на дослідженні західної церковної музики. Хоча ансамбль не має широкої концертної діяльності, але він є важливим у популяризації латинської монодії на українському просторі.

У наш час на Заході спостерігається підвищений інтерес до монодії, адже її аналіз дає можливість прослідкувати еволюцію музичної спадщини,

глибше усвідомити взаємопов'язаність музичних явищ, які висвітлюють основні тенденції та пріоритети їх розвитку. Новітні західні методи дослідження допоможуть ґрунтовніше та ефективніше вивчати ці пам'ятки хоралу, які є свідченнями багатовікової історії, пов'язаної з римокатолицькою традицією в Україні. Зіставлення давніх систем спрямоване на реставрацію музичних пам'яток, де пошуки направлені не тільки на відновлення у звуковисотному плані, але і у виконавському аспекті. Ключовим моментом, при спробах оцінити тяглисть процесів та переходу від усного до фіксованого способу, є прийняття інших моделей середньовічного мислення, адже сучасні стереотипи нерідко приводять до хибного трактування та спотворення сутності давньої музики.

Музично – графічні форми, що для одного й того ж мелодичного фрагменту мають до десяти варіантів запису і тому відображають найтонші нюанси виконавських ремарок, що сприяє переосмисленню інтерпретації давніх мелодій. Для цього була розроблена спеціальна методика публікацій нотних текстів, де поряд з пізнішим записом лінійною нотацією подаються також декілька невменних версії за найдавнішими пам'ятками. Лінійні записи формують чітку уяву про інтервальну будову мелодії, а невменні – виконавські засоби, головне, інтенсивність і сила звучання, тобто темпоритм. Цей метод дає змогу по-новому оцінювати музичну стилістику григоріаніки як яскравий та емоційно-піднесений спів. Вдалося побачити глибшу пов'язаність з богословською суттю піснеспівів, прямий чи опосередкований зв'язок з окремими ключовими словами і фразами. Окремі невми розглядаються у ширшому літургійному осмисленні, що в особливий спосіб сприяє глибшому розумінню християнської богословії.

Отож, нові методи вивчення григоріанського співу о. Ежена Кардіна полягають на палеографічному дослідженні невм і осмисленні специфіки їх мелодичного прочитання. Важливою є також об'єктивна інтерпретація

цього репертуару, що сприяє врахуванню і відображенню ритмічних та естетичних засад автентичного стилю.

Досягнення о. Кардіна стали імпульсом для подальших ґрунтовних досліджень найдавніших джерельних пам'яток, а його самовіддана праця надихнула багатьох науковців на подальші студії. У перспективі це допоможе глибше осягнути суть григоріаніки, проникнути у первинні принципи створення піснеспівів і відповідно, суттєво покращити їх виконавську інтерпретацію.

Висновки до розділу 3

Особливості семіологічного дослідження рукописів латинської монодії о. Еженом Кардіном та його послідовниками виявляє нові методи дослідження невменної нотації другої половини ХХ століття, що стало поштовхом до переосмислення тисячолітньої традиції виконання григоріанського співу. У своїх працях о. Ежен Кардін представляє новий дослідницький метод – григоріанська семіологія, а його послідовники й дотепер вважаються найавторитетнішими медієвістами (Л. Агустоні, Й. Гешль, М. Н. Колет, Г. Йоппіх, Н. Альбароза).

Новий метод базується на палеографії і семіологічному тлумаченні невм, що сприяє їх точнішому прочитанню, а також датуванню та локалізації рукописів. Цій теорії передувало намагання якнайточніше передати інтервальну будову мелодики, що позбавляло музичні тексти виконавських означень і врешті привело григоріанський спів до "вирівняного" стилю «*cantus planus*». Зведення до цього єдиного способу виконання призвело до втрати виразовості монодійного мелосу і деформувало його структуру. Натомість із семіологією пов'язана система вивчення зв'язку між знаками та їх інтерпретацією. Графічні знаки вказують

на рух мелодії, містять агогічні виконавські ремарки, пов'язані, зокрема, з диригентським жестом. Головним об'єктом при дослідженні західної монодії є мелодія (ритм, лад), що нероздільно пов'язана з літургійним текстом. Зокрема, пов'язаність структури модусної системи з невменною нотацією, яка також відображає вербальні конструкції, що сприяли співакам орієнтуватися в музичному матеріалі.

З поширенням ідей семіологічної школи по-новому висвітлювалися питання ритмічної інтерпретації григоріаніки. Ежен Кардін вважав, що до григоріаніки не можна застосовувати сталої часомірності, оскільки одна і та ж силаба у різних піснеспівах тривала різний час (*elasticite*). На відміну від відомої теорії мензуралістів, які шукали «універсальний ключ» до відтворення ритміки корпусу григоріанських мелодій, семіологісти відчитували «закодовану» інформацію в знаках конкретного піснеспіву у зв'язку з текстом, що надає ритмічного імпульсу мелодиці і нав'язує їй певну метроритмічну структуру. На цій основі формувалася головна методологічна засада теорії о. Ежена Кардіна, яка полягала в поєднанні звукової барви з виконавською інтерпретацією. Цей метод уможливив розуміння стилю інтерпретації григоріанських мелодій як насичено-емоційного співу, спрямованого на підкреслення ключових слів літургійних текстів. Отож, семіологічне прочитання та порівняння невменної і лінійної форм запису сприяли віднайденню найдостовірнішої інтерпретації мелодики григоріанського хоралу.

Прослідковано функційне значення звуків у формотворенні, що виникає внаслідок мелодичного розгортання і може змінюватися в залежності від тексту. О. Кардін вважав інтерпретатором того, хто осмислює зміст і призначення піснеспіву, до того ж, репертуар західної монодії відображав диференціацію стабільних мелодій і їх модифікацій, що

часто пов'язувалося із адаптацією інтонаційного матеріалу до інших текстів.

Для декламації псалмів та антифонів офіція з бревіарію характерним є використання силабічного стилю (моносоїчна група), для репертуару меси притаманне використання багатозвучних невм, але без надмірної орнаменталізації, окрім того, існували певні формотворчі особливості. Одним із методів композиції григоріаніки була комбінаторика мелодичних формул (центонізація), що привело до трансмодалізації і ускладнило аналіз. Додатковою проблемою є можливість використання архаїчних модусів, а також пов'язаність із акцентною теорією походження невм, де варто звернути увагу на тонічний мовний акцент, що визначав напрямок руху мелодики. Всі ці нюанси впливають на виконавську інтерпретацію, що можна спостерегти на практиці, зокрема, завдяки заснуванню *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (Міжнародне товариство студій григоріанського співу), яке сприяло поширенню *григоріанської семіології*.

Одними з засновників Товариства стали Н. Альбароза, Г. Йоппих, А. Турко, Р. Фішер та ін. У Німеччині та Австрії сконцентрована велика кількість вокальних колективів, що спеціалізуються на виконанні григоріанського хоралу. Серед найвідоміших ансамблів німецькомовної секції AISCGre: *Berliner Choralschola*, *Virga Strata*, *Grazer Choralschola*, *Schola Gregoriana Monacens*, *Schola Resupina*, *Schola horti paradisi*, жіночий ансамбль *Exsulta Sion* та *Gregoriana*. У Польщі відомими сучасними ансамблями, що натхненні семіологічним вченням о. Кардіна: *Canticum cordium*, *Cantus liturgiæ*, *Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti*. Отже, варто підкреслити, що латинська монодія у своєму ранньому розвитку мав багато локальних традицій, серед яких виділяються: староримська, мозарабська, галліканська, амброзіанська та ін. Питання інтерпретації знаків, призводить до цілком полярних способів виконання

піснеспівів та виділяє ту чи іншу традицію, уніфікуючи її як єдино правильну. Ежен Кардін у своїх дослідженнях розширює можливості виконавської інтерпретації латинської монодії, акцентуючи увагу на обов'язковому зверненні до найдавніших джерел, у яких йому вдалося розгледіти заковані способи виконання григоріанського хоралу. Основний принцип його відкриття полягає у глибокому проникненні у давню семіологічну систему через порівняння невменної та лінійної нотацій.

ВИСНОВКИ

У **висновках** на підставі проведених досліджень узагальнено основні результати роботи. Науковий пошук був зумовлений потребою віднайти нові шляхи осмислення григоріанського хоралу у всій повноті літургійно-мистецького змісту на основі сучасного наукового медієвістичного дискурсу. Це дає змогу глибоко оцінити зміст латинського обряду як свідчення багатовікової традиції літургійного співу, що й надалі продовжує вражати багатством мелосу, нотаційною знаковістю і досконалістю музичних форм. Переконаємось, що римо-католицька традиція Західної Церкви творить досконалу сакральну композицію, сповнену глибокого змісту.

На цій основі результати дисертаційного дослідження можна представити у послідовних пунктах, які порушують різні аспекти історіографічного, музично-теоретичного та виконавського дискурсу.

1. Запропоновано цілісний погляд на історію розвитку григоріанського хоралу в контексті його формування впродовж середньовічного періоду з подальшою еволюцією цього явища у наступні століття, що проявилось, насамперед, у створенні чисельних рукописних пам'яток. На цій основі поступово виникали різні національні медієвістичні школи, метою яких було дослідження давньої традиції латинського співу та його подальшої трансформації як у виконавській практиці, так і в формі музичного запису, зокрема, невменного. В цьому напрямку, на тлі загального зацікавлення минувшиною, постає проблема виконавської інтерпретації за невменними літургійними рукописами, що в кінцевому результаті привело до формування активної медієвістичної полеміки в музикознавстві, центральне місце в якій зайняла григоріаніка.

2. Дослідження історії формування григоріанського хоралу засвідчує місткість внутрішнього наповнення, пов'язаного із культурою середземно-

морських цивілізацій, богословськими трактатами християнських апологетів, з візантійською обрядовістю, що сукупно закладає основи творення латинської релігійної піснетворчості. В цей час усталюються такі жанри як псалом, гимн, тропар, аллилуя, «Киріє елейсон», антифони та інші, що є спільними як для Римо-Католицької так і для Східних церков.

3. В Добу Каролінгів відбувається реформація наявних локальних півчих практик (галліканської, амброзіанської, староримської), які трансформуються у нову форму півчого корпусу під назвою григоріанський хорал. Відтоді констатуємо започаткування практики поширення григоріанського співу в межах латинського християнського ареалу. З розвитком багатоголосої традиції григоріанські мелодії зазнавали суттєвих змін, спрямованих, переважно до спрощення, що з часом призвело до канонізації під визначенням *cantus planus* (рівний спів). Таке означення тривалий час асоціювалося із способом відтворення репертуару Західної Церкви, що в певній мірі суперечило сутності давньої традиції. І тільки в ХХ ст. внаслідок виконавської активності констатуємо факт переосмислення якості звукової палітри григоріаніки. Така зміна відображає значимість теоретичних медієвістичних студій, базованих на дослідженні, насамперед, невменних рукописів з позиції транскрибування нотаційних систем.

4. Відзначено особливу роль нотації у пізнанні і осмисленні музичної сутності піснеспівів григоріанського хоралу. Дослідження цього засобу фіксації західного сакрального мелосу виявило різноманітні форми, локальні різновиди і хронологічні виміри. Ключовим для вивчення григоріаніки є аналіз нотації через прочитання найдавніших рукописів, що є ключовою проблемою сучасного музикологічного дискурсу. Поступове вирішення цієї проблеми суттєво покращилося завдяки розширеному доступу до колекцій, зокрема, до манускриптів різних європейських бібліотек, музеїв, монастирських фондів тощо. Завдяки розширенню

дослідницького пошукового ареалу, стало можливим систематизування і вдосконалення дослідження генези музичного нотопису.

5. Григоріанський спів певним чином торкнувся і русько-українських земель, що виявляємо у літургійному співі, зокрема у проникненні окремих західних жанрів (*Te Deum, Dies irae*). Водночас, відзначаємо появу в Києві та на інших теренах Русі-України, римо-католицьких спільнот, що були безпосередніми носіями латинської традиції і, відповідно, розповсюджували як літургійні піснеспіви, так і богослужбові книги. До нашого часу збереглося доволі велике число таких пам'яток і найбільше у Львові, що не випадково, оскільки це місто було важливим полінаціональним центром із тісними контактами з Європою. Тому львівські пам'ятки репрезентують різночасовий корпус піснеспівів римо-католицького обряду, в тому числі й архаїчні пласти григоріаніки. Велика кількість музично-літургійних рукописів, збережених у фондах львівських бібліотек свідчать про тяглість римо-католицької традиції і є багатим джерельним матеріалом для дослідників різних національних шкіл.

Доступність літургійного репертуару в його найдавнішій оригінальній фіксації – невменній, інспірувала активізацію виконавської практики і відновлення давніх жанрів і форм співу в окремих осередках, із закликом віднови григоріанської традиції. На цій основі в середині XIX ст. започатковуються активні літургійні рухи, що закликали до дослідження західної монодії на основі репертуару найдавніших пам'яток. В цьому певну роль відіграли ватиканські видання, які сприймалися неоднозначно і довкола яких тривала гостра полеміка, що стосувалася важливого фактору інтерпретації давніх римо-католицьких співів.

6. Досліджено методи прочитання графічних форм різних локальних традицій, виявлено характерні особливості, які сприяли мелодичному прочитанню (варіантність графічних форм, групування невм, агогічні

знаки). В цьому важливим методом є порівняння різних нотаційних систем на основі рукописів різного територіального походження, в тому й львівських, які є цінним джерельним матеріалом. На основі дослідження фрагментів львівської колекції виявляємо характерні графічні особливості базових невм (*virga, pes, clivis* та ін.) та їх спорідненість з локальними європейськими осередками.

7. Аналіз мелодичного прочитання невменного запису виявляє присутність елементів сучасної музичної теорії, зокрема, звуковисотної та ритмічної складових. Саме цей контекст зумовив активну наукову полеміку, зосереджену довкола вивчення специфіки ладо-ритмічної компоненти західної монодії. Дослідження модусної системи скеровує до її витоків – античної теорії та візантійської системи октоїха, аналіз мелодичних формул – до композиційного аспекту форми і виконавської практики. На цій основі своєрідність композицій григоріанського хоралу спрямовує до інноваційних методів його вивчення.

8. Систематизовано та класифіковано львівську колекцію нотованих манускриптів, її представлено у дослідженні як унікальний джерельний матеріал для медієвістів. У львівських фондах виявлено широкий спектр літургійних книг, що демонструють еволюцію західноєвропейської музичної нотації від невменної до лінійної. Проаналізовано з позиції графічних форм музичного знаку та розкрито специфіку базових невм латинської нотації з подальшою їх трансформацією. Введено у науковий обіг пергаментні фрагменти Львівської бібліотеки В. Стефаніка. Застосовано семіологічний аналіз на основі львівських фрагментів у зіставленні із західними рукописами. Відзначено входження львівських манускриптів у західноєвропейський ареал григоріаніки, що пов'язане із літургійною практикою.

9. Досліджено новий напрямок аналізу західної монодії – григоріанська семіологія, розроблений о. Еженом Кардіном у середині ХХ ст. Цей метод ґрунтується на палеографії та семіології (інтерпретація знаків та їх графічних форм) і зосереджується на особливостях різноманітних виконавсько-інтерпретаційних ремарок, що стало основою наближення традиції церковного співу раннього середньовіччя. Аналітичні розробки школи Кардіна паралельно вводяться у виконавську практику, стимулюючи відновлення давніх форм співу, про що свідчить створення десятків ансамблів у різних європейських осередках.

Тож у процесі загального дослідницького пошуку виявляємо важливе місце західної сакральної монодії, зокрема, григоріанського хоралу, у розвитку тисячолітньої історії музичного мистецтва Західної і Східної Європи. В цьому контексті присутність римо-католицької традиції у Львові свідчить про входження України до культурного європейського простору і спонукає до глибшого студіювання цієї проблематики у науковому дискурсі українського музикознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аввакумов Ю. Чи є літургія «синтезом мистецтв»? «Обряд», «ритуал», «культ» у богословських та культурно-антропологічних дискусіях ХХ ст. / Юрій Аввакумов // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 4. – Львів, 2008. – С. 31–40.
2. св. Августин. Сповідь / Святий Августин. – К. : Основи, 1999. – 319 с.
3. Алексеева Г. Проблемы адаптации византийского пения на Руси / Галина Алексеева. – Рос. акад. наук, Дальневост. отд-ние. – Владивосток : Дальнаука, 1996. – 380 с.
4. Баранова Т. Б. Проблемы модальной гармонии в современном учебном курсе // Татьяна Баранова. – Современная музыка в теоретических курсах вуза. – Москва, 1981. – С. 144–157.
5. Гарнонкур Ф. В мирі Господу помолімся. До богослов'я літургії та християнської єдності / Филип Гарнонкур. – Львів : Свічадо, 2004. – 230 с.
6. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального / Ніна Герасимова-Персидська // Православна монодія, її богословська, літургічна та естетична сутність : Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. – Київ : Друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. – С. 13–21.
7. Герасимова-Персидська Н. Музыка як літопис України / Ніна Герасимова-Персидська // Третій конгрес українців : Філософія, історія культури, освіта. – Харків, 1996. – С. 210–221.
8. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. / Евгений Герцман – Ленинград : Музыка, 1986. – 389 с.

9. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета : Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. Герцман. – Москва : Музыка 1996. – 304 с.
10. Гончарова В. Канціонал з колекції НТШ у Львові / Вікторія Гончарова // Бібліографія українознавства, Бібліографія і джерела музикознавства – Вип. 2. – [упоряд. Ю. Ясіновський]. – Львів, 1994. – с. 18–19.
11. Гончарова В. Памятники латинской монодии в рукописных собраниях Санкт-Петербурга, стран Балтии и Украины / Виктория Гончарова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Казань, 2000. – 26 с.
12. Граб У. Мирослав Антонович у контексті наукових ідей європейської музикології / Уляна Граб // Українська музика 2(4). – Львів, 2012. – С. 100.
13. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна / Уляна Граб. – Львів : УКУ, 2009. – 176 с.
14. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X–XIV века / Ю. Евдокимова. – Москва : Музыка, 1983. – 452 с.
15. Ефименко А. Г. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия / Аделина Ефименко. – Луцьк, 2011. – 341 с.
16. Ефименко А. Целостность в современных рецепциях старинной монодии / Аделина Ефименко // Питання організації художньої цілосності музичного твору : Збірка статей [=Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 51]. – Київ : НМАУ, 2005. – С. 101–107.
17. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VII–X столетий / Наталья Ефимова. – Москва, 1998. – 407 с.

18. Ефимова Н. И. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья (григорианский хорал) / Н. И. Ефимова // Формы музыкальных произведений : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / [ред. Холопова В. Н.] ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – Гл. IV. – С. 159–184.
19. Загнітко К. Акцентна теорія походження невменної нотації / Катерина Загнітко // Студії мистецтвознавчі // Вип. 30 – Львів, 2013. – С. 103–111.
20. Загнітко К. Класифікація ладової належності західної монодії на ранньому етапі розвитку / Катерина Загнітко // Студії мистецтвознавчі – Київ : ІМФЕ, 2014. – с. 8–13.
21. Загнітко К. Отець Ежен Кардін як засновник нового методу дослідження григоріанського співу (до 110-ліття від дня народження) / Катерина Загнітко // Українська музика (4/18). – Львів, 2015. – С. 42–50.
22. Загнітко К. Проблеми виконавської інтерпретації церковної монодії в контексті сучасних досліджень григоріанської семіології / Катерина Загнітко // Українська музика : Науковий часопис. – Число 4 (22) – Львів, 2016. – С. 92–100.
23. Загнітко К. Ритмічна інтерпретація григоріанського хоралу / Катерина Загнітко // Студії мистецтвознавчі – Рівне, 2014. – С. 8–13.
24. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях / Ольга Зосім. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
25. Ісаєвич Я. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI–XVIII ст. / Ярослав Ісаєвич. – Київ : Наукова думка, 1972. – 143 с.

26. Каплун Т. Образ Богородицы в православной певческой и иконописной традиции (на примере песнопения «О тебе радуется») / Татьяна Каплун // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : Луган. держ. ін-т культури і мистецтв : [зб. наук. праць / за заг. ред. В. Л. Філіпова]. – Вип. 23. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. – С. 64–74.
27. Карцовник В. Г. Владимир Великий, Брунон Кверфуртский и григорианское пение в Киевской Руси // Старинная музыка, 2003. № 1(19). – С. 3–8.
28. Карцовник В. Г. Владимир Великий, Брунон Кверфуртский и григорианское пение в Киевской Руси / Вячеслав Карцовник // Старинная музыка. 2003. № 1(19). – С. 3–8.
29. Карцовник В. Г. Гимнографические элементы средневекового хорала / Вячеслав Карцовник // Автореферат канд. искусств. – Ленинград, 1985. – 22 с.
30. Карцовник В. Г. О невменной нотации раннего Средневековья / Вячеслав Карцовник // Эволюционные проблемы музыкального мышления / Сб. науч. тр. / Отв. ред.: А. Л. Порфирьева. – Л. : ЛГИТМИК, 1986. – С. 21–41.
31. Карцовник В. Г. Палеография и семиология (К изучению ранних систем музыкальной письменности) [Электронный ресурс] / В. Г. Карцовник // Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 260–275. (Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8.) – <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII-XVI%20cc./?id=13738>).
32. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. – 420 с.

33. Корній Л. П. Проблеми джерелознавства української музичної культури (безлінійні нотовані рукописи сакральної монодії XI–XVI ст.) / Лідія Корній // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2005. – Чис. 6 (10) – С. 40–45.
34. Корній Л. Проблема стильового нашарування в українській музиці кінця XVI–XVII ст. // Часопис Національної муз. академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал. – 2009. – № 1 (2). – С. 40–45.
35. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
36. Культура аббатства Санкт-Галлен / [ред. В. Фоглер], переклад Н. Ф. Ускова. – St. Gallen, 1993. – 321 с.
37. Кунцлер М. Літургія церкви / Міхаель Кунцлер. – Львів : Свічадо, 1999. – 616 с.
38. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. / Е. Курціус – Львів, 2007. – 678 с.
39. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В. Григорианский хорал. Москва : Московская консерватория, 1997. – 221 с.
40. Лебедева И. Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) / И. Лебедева // Музыкальная культура Средневековья : Теория. Практика. Традиция : сб. науч. тр. / [отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник]. – Л., 1988. – С. 11–23.
41. Лозовая И. О принципе формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческая культуры / Ирина Лозовая // Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сборник научных трудов. – Москва, 1982. – С. 3–21.

42. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті / Остап Мануляк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка : Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2007. – Вип. 16. – С. 116–125.
43. Мануляк О. Особливості трактування жанрів західної літургійної традиції у сакральній творчості сучасних львівських композиторів / Остап Мануляк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2008. – Вип. 19. – С. 43–50.
44. Москва Ю. В. Антифонарий № 1553 из библиотеки львовского университета в свете певческих и рукописных традиций европейского средневековья / Юлия Москва // Автореферат дисс. канд. искусств. – Москва, 1995. – 24 с.
45. Москва Ю. О происхождении рифмованных оффициев (на материале рукописного Антифонария № 1553/V из библиотеки Львовского государственного университета им. И. Франко) / Юлия Москва // Гимнология. – Москва, 2003. – С. 538–549.
46. Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях : Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических связей IX–XII вв. / А. Назаренко. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 784 с.
47. Нотолінійні рукописи XVI–XVIII ст. : каталог / [уклад. Ю. Ясиновський, за участю О. Дзьобана, наук. ред. Ярослав Щапов] / Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР. – Львів, 1979. – 110 с.
48. Перес М. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического

- инструментария / Марсель Перес // Гимнология. – Вып. 5. – Москва, 2008. – с. 255–273.
49. Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов) : исследование / Римма Поспелова. – Москва : Композитор, 2003. – 416 с.
50. Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса / Римма Поспелова. – Москва, 2009. – 688 с.
51. Пфистерер А. Опыт типологии мелодий аллилуй / Андреас Пфистерер // Теория и история монодии. Доклады международных конференций / Научн. ред. Мартин Чернин, Мария Пишлэгер – Врно, 2011. – С. 263–279.
52. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. / К. Пэрриш, Оул Дж. – Ленинград : Музыка, 1975. – 298 с.
53. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами. – Roma : United Bible Societies, 1991. – 1070 + 324 с.
54. Сиротинська Н. Репертуар жанрів Октоїха в українській церковній монодії (на матеріалі комп'ютерної бази даних) / Наталія Сиротинська // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів : Видавництво УКУ, 2004. – С. 204–213.
55. Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона (Подг. текста и коммент. А. М. Молдована, пер. диакона Андрея Юрченко) // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Понырко. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 1: XI–XII века. – 543 с.
56. Тафт Р. Богослуження часослова на Сході та Заході / Р. Тафт. – Львів 2013. – 352 с.

57. Трохановський О. Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський і творчий аспекти) / Олександр Трохановський // *Καλοφώνια* : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів : Видавництво УКУ, 2004. – С. 243–250.
58. Трубенек Е. Те Deum: основные жанровые модели / Елена Александровна Трубенек. – диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2015. – 373 с.
59. Ужанков А. Н. «Слово о Законе и Благодати» и другие творения митрополита Илариона Киевского / А. Ужанков. – М. : Академика, 2013.
60. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке / Ю. Холопов // *Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция* : Материалы научно-практической конференции / Составление и редакция: Р. А. Насонов, М. Л. Насонова // Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского / Коллегия старинной музыки. – М. : Прест, 1999. – С. 11–47.
61. Холопов Ю., Кириллина Л., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Р. Поспелова, В. Ценова. – Москва : Композитор, 2006. – 632 с.
62. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. – К. : Музична Україна, 1975. – 576 с.
63. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть) / Олександра Цалай-Якименко // *Українське музикознавство* : Збірник статей. – Київ, 1974. – Вип. 9. – С. 197–224.
64. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – Київ–Львів–Полтава : Друк НТШ, 2002. – 490 с.

65. Цалай-Якименко О. Освоєння латинський концертних форм хорового співу // Олександра Цалай-Якименко. // Історія української культури. У п'яти томах. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть. – С. 745–749.
66. Чернухів Є. Колекція рукописів та архівів митрополита Андрея Шептицького / Євген Чернухів. – Київ, 2011. – 241 с.
67. Чижик І. Мікросвіт монодії / Ірина Чижик // Українське музикознавство : Збірник статей. – Київ, 1974. – Вип. 36. – С. 21–26.
68. Шеффер Т. Канти і псалми / Шеффер Т. В. // Історія української музики : В шести томах. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1.: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Ред. кол. тому: М. М. Гордійчук, В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. – С. 217–231.
69. Эко У. Еволюция средневековой эстетики / Умберто Эко. – Санкт-Петербург, 2004. – 244 с.
70. Ясиновський Ю. П. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів : Видавництво УКУ, 2004. – С. 157–193.
71. Ясиновський Ю. Український нотолінійний ірмолой як тип гимнографічного збірника : зміст, структура / Юрій Ясиновський // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 41–55.
72. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу [=Історія української музики: Дослідження, вип. 18 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. – Львів, 2011. – 468 с.
73. Ясіновський Ю. Палеографія київської ноти / Юрій Ясіновський // Musica humana : збірник статей. – Львів, 2005. – Ч. 2 – С. 81–100.

74. Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen / H. Abert-Halle, 1905. – 345 S.
75. Agustoni L. Czy istnieje średnia wartość rytmiczna w gregoriańskich notacjach neumatycznych? O wartości rytmicznej nut i terminologii. / Luigi Agustoni // *Studia gregoriański*. – Poznań, 2014. – S. 9–21.
76. Agustoni L. Göschl J. Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals / Luigi Agustoni, Johannes Göschl. – Band 2. – Regensburg: Grundlagen Gustav Bosse, 1987. – 456 S.
77. Akimjak A., Adamko R., Bednarikova J. Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark Anni 1426 / Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednarikova. – Lublin, 2008. – S. 593.
78. Albarosa N. Notacja bezliniowa w polskich źródłach chorałowych XI–XIII wieku / Nino Albarosa // *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XIV wieku*. red. Witkowska-Zaremba E. Kraków : Musica Jagellonica, 1999. – s. 109–187.
79. Albarosa N. Menzuralizm wobec rytmu gregoriańskiego / Nino Albarosa // *Studia gregoriański*. – Poznań, 2009. – S. 59–73.
80. Albarosa N. Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego. / Nino Albarosa // *Studia gregoriański*. – Poznań, 2008. – S. 13–25.
81. Apel W. Gregorian chant / Willi Apel – Bloomington : Indiana University Press, 1958. – 529 p.
82. Atkinson Ch. De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma: Prosodic Accents, the Accent Theory, and the Paleofrankish Script / Charles Atkinson // *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995. – P. 17–42.

83. Atkinson Ch. From «Vitium» to «Tonus acquisitus»: On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant / Charles Atkinson // *Cantus planus*. – Budapest, 1990. – P. 181–197.
84. Atkinson Ch. M.: „Harmonia” and the “Modi, quos abusive tonos dicimus” / Charles Atkinson // *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Bologna, 27 agosto – 1e settembre 1987 [ed. Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi and F. Alberto Gallo]. – Bologna, 1989 – P. 485–500.
85. Atkinson Ch. *Tonus* in the Carolingian era: a terminological Spannungsfeld / Charles Atkinson // *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, ed. Michael Bernhard, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15. – Munich, 2001. – P. 19–46.
86. Bailey T. *The ambrosian alleluias* / Terence Bailey. – Leipzig, 1983. – 156 p.
87. Bailey T., Merkley P. *The Melodic Tradition of the Ambrosian Office-Antiphons* / Terence Bailey, Paul Merkley // *Musicological Studies* 50/2. – Ottawa, 1990. – 156 p.
88. Baranowa T. *Pamjatniki gregorianskogo chorała w rukopisnych sobranijach Lwowa* / Tatjana Baranowa // *Musica Antiqua VIII*. – Vol. 1. – *Acta Musicologica*. – Bydgoszcz, 1988. – S. 57–88.
89. Bartkowski B. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji: Style i formy* / B. Bartkowski – Kraków : PWM, 1987. – 275 s.
90. Bartnik Cz. *Współczesna kultura religijna w Polsce* / ks. Czesław Stanisław Bartnik // *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. – Lublin : Redakcja wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992. – S. 7–19.
91. Baumann M. *Catholic Church Music Today (Is the contemporary composer still needed? Where are his possibilities – and his limits?)* / Max Baumann //

- Crux et Cithara / [ed. and transl. by Robert A. Skeris]. – Altötting : Verlag Alfred Coppenrath, 1983. – P. 86–90.
92. Bernagiewicz R. Analiza chorału gregoriańskiego gatunki mszalnego Proprium. / Robert Bernagiewicz. – Lublin : Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2013. – 374 s. 455
93. Bernat Z., Pawlak I. Śpiew i muzyka kościelna / Z. Bernat, I. Pawlak // Liturgika ogólna / [red. R. Zielasko]. – Lublin, 1973. – S. 139–169.
94. Betteray D. Qumodo cantabimus canticum: Domini in terra aliena : Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt-Gallen Quellen. / D. Betteray – Zürich – New York : Georg Olms, 2007. – 285 S.
95. Białkowski M. Autentyczny, łatwy i funkcjonalny *Graduale Simplex* próba przywrócenia śpiewu gregoriańskiego w / Mariusz Białkowski // Studia gregoriański. – Poznań, 2014. – S. 39–77.
96. Białkowski M. Modalność chorału gregoriańskiego w świetle wyników badań w 2 połowie XX w. / Mariusz Białkowski // Studia gregoriański. – Poznań, 2009. – S. 109–145.
97. Bohn P. Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters / Peter Bohn. – Leipzig, 1887. – 378 S.
98. Bornus-Szczyciński M., Nowak A., Sławecki M. Monodia / Marcin Bornus-Szczyciński, Andrzej Nowak, Michał Sławecki. – Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 2008. – 220 p.
99. Borowiec K. Dwa spojrzenia na działalność ojca Andre Mocquereau / Krzysztof Borowiec // Studia gregoriański. – Poznań, 2014. – S. 21–39.
100. Bower C. The Grammatical Model of Musical Understanding in the Middle Ages in Hermeneutics and Medieval Culture / C. Bower [ed. Patrick J. Gal-

- lacher, Helen Damico]. – Albany : State University of New York Press, 1989. – 289 p.
101. Brightman F. Eastern Liturgies / F. E. Brightman // Liturgies Eastern and Western / C. E. Hammond, F. E. Brightman. – Oxford : The Clarendon press, 1896. – Volume I: Eastern Liturgies / [ed. by F. E. Brightman M. A.]. – 603 p.
102. Capella M. De nuptiis Philologiae et Mercuri. / Marcian Capella. – Book III. – [ed. Adolph Dick =Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum]. – Berlin, 1988. – 244 s.
103. Cardine E. Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim / Eugène Cardine // Studia gregoriański. – Poznań, 2013. – S. 9–13.
104. Cardine E. La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'antique tradition sangallienne / Eugène Cardine // Études grégoriennes I. – Paris, 1954. – S. 47–52.
105. Cardine E. Neume. / Eugène Cardine // Études grégoriennes 10. – 1969. – P. 13–28.
106. Cardine E. Semiologia gregoriańska / Eugène Cardine; przekł. M. Kaziński, M. Siciarek. – Kraków : Wydawnictwo benedyktynów Tyniec, 2008. – 188 s.
107. Cardine E. Solesmes / Eugène Cardine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Vol. 17. – London–New York, 1980. – P. 452–454.
108. Chybiński A. Ziemia czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. Odbitka z „Ziemi czerwieńskiej” Rocznik II. Zeszyt 1 i 2 / Adolf Chybiński. – Lwów, 1936.
109. Claire J., Mocquereau A. / Jain Claire, André Mocquereau // Cinquante ans après sa mort. – Études grégoriennes 19. – Paris, 1980. – P. 3–23.

110. Codex Angelicus 123. Studi sul graduale-tropario bolognese del secolo XI e sui manoscritti collegati. [ed. Maria Teresa Rosa-Barezzani and Giampaolo Ropa]. – Cremona : Una cosa rara, 1996. – 156 S.
111. Colette M. N. Modus, tropus, tonus. Tropes d'introïts et théories modales / Marie-Noël Colette // *Études grégoriennes* 25. – 1997. – S. 63–95.
112. Corbin S. Die Neumen. / Solage Corbin // *Palaeographie der Musik* 1/3. – Cologne, 1977. – S. 211.
113. Coussemaker Ed. Scriptorum de musica medii aevi novam seriem / Edmond de Coussemaker. – Paris, 1864.
114. Crocker R. An Introduction to Gregorian Chant / Richard L. Crocker. – New Haven & London : Yale University Press, 2000. – 248 p.
115. Crocker R. L. Kyrie eleison / Richard L. Crocker // *The New Grove's Dictionary of music and musicians* / Edited by Stanley Sadie. In 20 vol. – Macmillan publishers Ltd, 1980. – Vol. 10 – P. 331–333.
116. Crocker R. L. Agnus Dei / Richard L. Crocker, David Hiley // *The New Grove's Dictionary of music and musicians* / Edited by Stanley Sadie. In 20 vol. – Macmillan publishers Ltd, 1980. – Vol. 1. – P.157–158.
117. Cutter Paul F. The Old-Roman Chant Tradition: Oral or Written? / Paul F. Cutter // *Journal of the American Musicological Society*. – Vol. XX. Number 2 – University of Pennsylvania, Summer 1967. – S. 167–182.
118. Czernin M. Das Breviarium Monasticum : Codex 290 (189) Landesbibliothek in Linz / Martin Czernin – Tutzing : Hans Schneider, 2006. – 498 S.
119. Dechevrens A. Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique / Antuian Dechevrens. – Paris, 1895. – 256 p.

120. Feicht H. *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza.* / Hieronim Feicht. – Kraków : PWM 1975. – 400 s.
121. Fellerer K. G. *Liturgy and music* / Karl Gustav Fellerer // *Sacred music and liturgy reform after Vatican II* / [ed. Johannes Overath]. – Rome : Consociatio internationalis Musicae Sacrae, 1969. – P. 71–88.
122. Fischer R. *Benevento, Biblioteca capitolare, cod. 34.* / Rupert Fischer. – *Beiträge zur Gregorianik* 22. – Regensburg, 1996. – S. 111–135.
123. Fischer R. *Einführung in Handschriften des Gregorianischen Chorals. I.: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 359: Das Cantatorium von St.Gallen* / Rupert Fischer // *Beiträge zur Gregorianik* 19. – Berlin, 1995. – S. 61–70.
124. Fischer R. *Semiologische Bedeutung und Interpretation der „Pes“-Neume* / Rupert Fischer // *Beiträge zur Gregorianik* 2 – Regensburg, 1986. – S. 5–25.
125. Flender R. *Hebrew psalms: a structural investigation.* – Jerusalem : Hebrew University, 1992. – 156 p.
126. Floros C. *Universale Neumenkunde : Die byzantinischen, slavischen und gregorianischen Tonfiguren und Formeln : Dokumentation* / Constantin Floros. – Kassel; Wilhelmshöhe : Bärenreiter-Antiquariat, 1970. – Bd. 3. – 376 S.
127. Forrest K. *The Beneventan Chant* / Kelly Forrest – Cambridge : University Press, 1989. – 350 p.
128. Franca U. *Gregorian Semiologia* / Umberto Franca. – Rome : *Origine e validi una scienza, RIMS.* – 1988. – s. 335.
129. Gastoué G. *Les origines du chant romain: L'antiphonaire gregorien* / G. Gastoué – Paris, 1907. – 355 p.
130. Göschl J. *100 lat Graduale Romanum* / Johannes Berchmans Göschl // *Studia gregoriańska.* – Poznań, 2009. – S. 11–45.

131. Göschl J. Jedność w wielości: podstawy interpretacji śpiewu gregoriańskiego / Johannes Berchmans Göschl // *Studia gregoriańska*. – Poznań, 2011. – S. 73–101.
132. Grabowski B. Przestrzeń muzyki sakralnej / Bogusław Grabowski // *Musica Sacra*. – Gdańsk : Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2005. – S. 68–82.
133. *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. De Tempore Et De Sanctis*. – Parisiis, Tornaci, Romae : Desclee & Socii. 1924. – S. 45.
134. *Graduale Triplex*. – Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: La Froidfontaine, Solesmes, 1998. – S. 256.
135. Grocholewski Z. Muzyka na chwałę Bożą i uświęcenie wiernych / Zenon Kard. Grocholewski // *Thesaurus musicae sacrae Summa Cura servetur et foveatur*. – Lublin : Polihimnia, 2004. – S. 106–117.
136. Grout D. J. *A History of Western music* / Donald J. Grout, Claude V. Palisca. – New-York – London : W. W. Norton&Company. Inc., 1988. – 843 p.
137. Grygiel W. Czasoprzesprzeń liturgiczna a doświadczanie misterium / Wojciech P. Grygiel // *Musica Sacra*. – Gdańsk : Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2005. – S. 11–23.
138. Haas M. *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral Historische und ganalytische computergestützte Untersuchungen*. / Max Haas – Bern : Peter Lang, 1997. – 256 S.
139. Haas M. *Palaeographie der Musik* / Max Haas; Hrsg. W. Arlt // *M. Byzantinische und slavische Notationen*. – Cologne : Arno Volk-Verlag & Hans Gerig KG, 1973. – Bd. I. – Fasz. 2. – S. 1–138.

140. Hage L. 100 Jahre Motuproprio Pius X. im Spiegel von kult und kultur / Louis Hage // *Thesaurus musicae sacrae Summa cura servetur et foveatur.* – Lublin : Polihimnia, 2004. – S. 36–44.
141. Hankeln R. *The Offertory and Verses : Research, Past, Present and Future* / R. Hankeln – Trondheim, 2007. – 180 p.
142. Hannick Ch. *Le texte de l'Oktoechos* / Christian Hannick // *Dimanche : Office selon les huit tons [=La prière des églises de rite byzantin, 3].* – 1998. – P. 37–60.
143. Harper J. *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku* / John Harper. – Kraków : Musica Iagellonica, 2002. – 338 s.
144. Haug A. *Zur Interpretation der Liqueszenzneumen* / Andreas Haug // *Corpus Monodicum.* – Würzburg, 1993. – S. 85–100.
145. Hiley D. *Recent Research on the Origins of Western Chant* / David Hiley // *Early Music.* – May, 1988. – Vol. 16, No. 2. – P. 203–213.
146. Hiley D. *Western Plainchant* / David Hiley. – Oxford : University Press, 1993. – 661 p.
147. Hindemith P. *Unterweisung im Tonsatz. Bd.1. (Neue, erweiterte Auflage).* – Mainz – London – Madrid – New York – Paris – Tokyo – Toronto : Schott, 1940. – 260 S.
148. Hinz E. *Chorał gregoriański* / Edward Hinz. – Pelplin, 1999. – 149 s.
149. Houdard G. *L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique* / G. Houdard. – Paris, 1897. – 347 p.
150. Hucke H. *Toward a New Historical View of Gregorian Chant* / Helmut Hucke // *Journal of the American Musicological Society.* – 1980 (Autumn). – Vol. 33, No. 3. – P. 411–487.

151. Hughes D. Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant / David G. Hughes // Journal of the American Musicological Society. – 1987 (Autumn). – Vol. 40, No. 3. – P. 377–404.
152. Huglo M. La recherche en musicologie médiévale au XX^e siècle / Michel Huglo // Cahiers de civilisation médiévale 39. – Paris, 1996. – S. 67–84.
153. Inwentarz rękopisów do połowy XVI wieku zbioral Biblioteki Narodowej / [red. Jerzy Kaliszzyk, Sławomir Szyller]. – Warszawa, 2012. – 259 s.
154. Isidore of Seville. Etymologiarum, I, XVIII–XX, excerpts // Isidori Hispalensis Biscop Etymologiarum sive Originum, libri XX / ed. W. M. Lindsay [=Scriptorium : Bibliotheca Oxoniensis]. – Oxford : Clarendon, 1911.
155. Jammers E. Der Gregorianische Rhythmus Antiphonale Studien. / E. Jammers – Leipzig – Strassburg – Zürich : Heitz & Co, 1937. – 188 S.
156. Jammers E. Der Mittelalterliche Choral / E. Jammers – Mainz : B. Schott's Söhne, 1954. – 102 S.
157. Jarmusiewicz J. Chorał gregoriański rytuałny. Historycznie objasniony i na terażniejsze noty przełożony. Dla użytku Chorów Kościelnych z Akomp. organu lub fortepianu / Ks. Jan Jarmusiewicz. – Wieden : w drukarni Ant. Straussa, 1842. – 72 s.
158. Jesson R. Ambrosian Chant : The Music of the Mass / R. Jesson – Oxford, 1955. – 271 p.
159. Kainzbauer X. Der Tractus tetrardus. Eine centologische Untersuchung. / Xaver Kainzbauer // Beiträge zur Gregorianik 11. – Heft 12. – Regensburg, 1991. – 131 S.
160. Kelly T. The Benevental Chant. / T. F. Kelly. – New York, Port Chester, Melbourne Sydney : Cambridge University Press, 1989. – S. 298–319.

161. Klöckner S. *Psallite sapienter : Fragmente liturgischer Handschriften aus der Bibliothek (Tübingen)* / S. Klöckner. – Bd. I. – Wilsingen : Tre Fontane, 1990. – 190 S.
162. Leszczyńska A. *Polyphonic arrangements of proprium and ordinarium missae from the Braniewo manuscript (UppsU 76f) in the context of European tradition* / Agnieszka Leszczyńska // *Polish Musical Culture within the European Context*, [red. Zofia Helman]. – Warszawa : Związek Kompozytorów Polskich, Instytut Muzykologii UW 2004 – S. 64–76.
[http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2004-t1/Musicology_Today-r2004-t1-s64-76/Musicology_Today-r2004-t1-s64-76.pdf].
163. Levy K. *Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant* / Kenneth Levy // *Journal of the American Musicological Society*. – 1987 (Spring). – Vol. 40, No. 1. – P. 1–30.
164. Levy K. *Gregorian chant and the Romans* / Kenneth Levy // *Journal of the American Musicological Society* 56. – P. 5–41.
165. Levy K. *On the Origin of Neumes* / Kenneth Levy // *Early Music History*. – New York : Georg Olms, 1987. – P. 59–90.
166. *Liber gradualis juxta antiquorum codicum* [ed. Joseph Pothier]. – Tournai, 1895. – 545 S.
167. Lipphardt W. *Punctum und Pes in Codex Laon 239* / Walter Lipphardt // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 39. – Leipzig, 1950. – S.10–40.
168. Lipphardt W. *Studien zur Rhythmik der Antiphonen* / Walter Lipphardt // *Musikforschung* 3. – Leipzig, 1950. – S. 47–60.
169. List Prof. dr. J. B. Göschla prezesa AISCGre // *Studia gregoriański*. – Poznań, 2009. – S. 7–11.

170. Maciejewski T. Elementy systemu menzuralnego w monodii chorałowej XIII–XVI wieku // *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku.* / red. E. Witkowska-Zaremba. – Kraków : Musica Jagellonica, 1999. – s. 283–302.
171. Maciejewski T. *Kyriale w Polsce do XVII wieku : Katalog śpiewów mszalnych.* / Tadeusz Maciejewski. – Warszawa, 1976. – 356 s.
172. Mocquereau A. *La tradition rythmique grégorienne à propos du «quilisma».* / André Mocquereau. – *Rassegna gregoriana* 5. – Paris, 1906. – s. 225–252.
173. Moquereau A. *De Gregoriaansche Zang* / André Moquereau. – Doornik, 1929. – 267 S.
174. Morawska K. *Sredniowiecze. Cz. 2 / 1320–1500.* – Sutkowski Edition Warszawa 1998. – 461 S.
175. Morawski J. *Polska liryka muzyczna w średniowieczu : Repertuar sekwencyjny cystersów (XIII–XVI w.)* / Jerzy Morawski. – Warszawa, 1973. – 245 s.
176. Oesch H. *Guido von Arezzo : Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate* / H. Oesch // [=Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, ser. 2, 4]. – Berne, 1954. – 75 S.
177. Parrisch C. *The notation of medieval music* / Carl Parrish. – London, 1957. – 234 p.
178. Pawlak I. *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w Swietle dokumentów Kościoła* / ks. Ireneusz Pawlak. – Lublin : Polihymnia, 2003. – 467 s.

179. Perz M. Fragnemty lwowski. Źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarata i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku / Mirosław Perz // Muzyka cz. 3. – Warszawa, 1989. – s. 3–46.
180. Perz M. Interpretacje muzycznego „Sacrum” w kontekście polskiej tradycji / Mirosław Perz // Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. – Lublin : Redakcja wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992. – S. 21–35.
181. Pffisterer A. Cantilena Romana : Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals / Andreas Pffisterer. – Paderborn – München – Wien – Zürich : Ferdinand Schöningh, 2002. – 349 S.
182. Pikulik J. Kodeks ms. 5786 z Biblioteki Akademii Nauk we Lwowie. Refleksja źródłoznawcza / Jerzy Pikulik // Musica Antiqua IX. – Vol. 1. – Bydgoszcz, 1991. – s. 77–91.
183. Pikulik J. Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej. / Jerzy Pikulik. – Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX, 1996. – 247 s.
184. Pocij B. Muzyka wobec teologii – teologia wobec muzyki / Bogdan Pocij // Ruch Muzyczny. – 1999. – № 9. – S. 18–21.
185. Pocij B. Religijna kultura muzyczna dzisiaj – próba hierarchii wartości / Bogdan Pocij // Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. – Lublin : Redakcja wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992. – S. 45–50.
186. Popowski R. Sw. Augustyna traktat “O muzyce”. – Lublin : KUL, 1999. – 287 s.
187. Pośpiech R. Muzyka religijna poza celebracjami liturgicznymi w świetle dokumentów kościoła / Remigiusz Pośpiech // Musica Sacra 2. – Gdańsk : Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2006. – S. 21–37.

188. Pothier J. Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition / Joseph Pothier. – Tournai 1880. – 235 p.
189. Prassl F. K. Scriptor Interpres. Neumenschreibern und Ihren Eigenheiten / Franz Karl Prassl // Beiträge zur Gregorianik 37 – Regensburg, 2004. – s. 55–72.
190. Rak R. Zarys dziejów śpiewu i muzyki w liturgii Kościoła / Romuald Rak // Wprowadzenie do liturgii / [red. F.Blachnicki i in.]. – Poznań, 1967. – S. 469–487.
191. Ratzinger J. Liturgy and church music / Joseph Cardinal Ratzinger // Sacred Music. – 1986. – № 112. – P. 13–22.
192. Riemann H. Das Problem des Choralrhythmus / Hugo Riemann. – J. P. 1905. – 398 S.
193. Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift / Hugo Riemann. – Leipzig, 1878. – 314 S.
194. Sawicki B. Chorał gregoriański śpiewem liturgicznym Kościoła Studia gregoriański / o. Bernard Sawicki OSB // Studia gregoriański. – Poznań, 2009. – S. 45–83.
195. Schäffer B. Mały informatory muzyki XX wieku / Bogusław Schäffer. – Kraków : PWM, 1975. – 385 s.
196. Schützeichel H. Die Messe. Ein kirchenmusikalischen Handbuch / Harald Schützeichel. – Düsseldorf : Patmos-Verl., 1991. – 327 S.
197. Semkowicz W. Paleografia łacińska. / Władysław Semkowicz.– Kraków : Universitas, 2011. – 451 S.
198. Shendrei J. Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wieku // Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–

- XIV wieku. red. Witkowska-Zaremba E. Kraków : Musica Jagellonica, 1999. – s. 188.
199. Siekerka I. H. Notacja santgalleńska i metzeńska jako współczesne źródło interpretacji chorału gregoriańskiego. / Iwo Hubert Siekerka. – Opole, 2005. – S. 177–180.
200. Siekierka I. Muzyka a liturgia, zagadnienia wybrane / Iwo H. Siekierka OFM. – Wrocław : Wydawnictwo św. Antoniego, 2005. – 230 s.
201. Siekierka I. H. Notacje monodii chorałowej na Śląsku na podstawie kodeksów Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu. Studium paleograficzno-semiologiczne. / Iwo Hubert Siekierka. – Wrocław-Lublin : Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011. – 345 S.
202. Śrutwa J. Edykt mediolański / Jan Śrutwa // Encyklopedia katolicka IV / [red. R. Łukaszyk i in.]. – Lublin, 1979 – 1985. – szp. 666.
203. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik. / Bruno Stäblein h// Musikgeschichte in Bildern. – Bd. III, 4. – Leipzig : Deutscher fuer Musik, 1975. – 357 S.
204. Sunol O. Gregorianischer Choral nach der Schule von Solesmes. / O. S. B. Sunol. – Belgien : Desclee & Cie Tournai 1932. – 220 S.
205. Taft R. How Liturgies Grow : The Evolution of the Byzantine „Divine Liturgy” / Robert F. Taft SJ // *Orientalia Christiana Periodica*. – Roma, 1977. – V. XLIII. – P. 8–30.
206. Takala-Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek» : The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16th–18th Centuries : dissertations in Education, Humanities, and Theology. Joensuu : University of Eastern Finland; Publications of the University of Eastern / M. Takala-Roszczenko.– Finland, 2013. – 288 p.

207. Tillyard H. Handbook of the Middle Byzantine Notation / H. Tillyard. – [=Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, 1/1]. – Copenhagen, 1935. – 79 p.
208. Treitler L. Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music / Leo Treitler // *Speculum*. – Vol. 56. – 1981 – P. 471–491.
209. Treitler L. The Early History of Music Writing in the West / Leo Treitler // *Journal of the American Musicological Society*. – Band 35. – New York : Georg Olms, 1982. P. 237–279.
210. Turco A. Neuma i modus. Cześć I. /Alberto Turco // *Studia gregoriański*. – Poznań, 2011. – S. 11–59.
211. Tyrała R. Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce. – Kraków 2000. – s. 300.
212. Wagner P. Gregorianischen Melodien / Peter Wagner – T. 1–3. – Leipzig, 1911, 1912, 1921. – 344 S., 422 S., 521 S.
213. Waloszek J. Teologia muzyki (współczesna myśl teologiczna o muzyce) / ks. Joachim Waloszek. – Opole : Wydział teologiczny uniwersytetu opolskiego, 1997. – 296 s.
214. Wanat A. Psalmy w praktyce liturgicznej kościoła / Arkadiusz Wanat // *Musica Sacra* 2. – Gdańsk : Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2006. – S. 46–58.
215. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / E. Wellesz. – Kraków : Homini, 2006. – 518 s.
216. Witkowska-Zaremba E. Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku / E. Witkowska-Zaremba. – Kraków : PWM, 1986. – 293 s.

217. Witkowska-Zaremba E. Notacja muzyczna w tekstach teoretycznych XV–XVI wieku / Elżbieta Witkowska-Zaremba // *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XIV wieku.* red. Witkowska-Zaremba E. – Kraków : Musica Jagellonica, 1999. – s. 13–44.
218. Wolf J. Handbuch der Notationskunde. / Johannes Wolf. – T. 1–2. – Leipzig, 1913. – 455, 488 S.
219. Wyśniewski P. Analiza melodii oficjum o św. Cecylii w rękopiśmiennym antyfonarzu Płockim z XIV wieku (museum diecezjalne w Płocku, B.S.) / Piotr Wyśniewski // *Seminare.* – t. 26. – Lublin, 2009. – s. 305–318.
220. Zagnitko K. Zur Geshichter der Erforschung der Gregorianischen Gesangsquellen in der Handschriftensammlung in Lemberg / Kateryna Zagnitko // *Theorie und Geschichte der Monodie.* – Band 8. / Red. M. Czernin, M. Pischlöger. – Brno, 2016. – C. 669–683.

Приклад 2.

RBCKS Antiphona ad introitum IV

Ps. 138, 18. 5. 6 et 1-2

L 103
E 205

R

Ē-SURRE-XI, * et adhuc te-
cūm sūm, al-le-lú-ia :

po-su-í-sti su-per me ma-num tu-ā, al-le-
lú-ia : mi-rá-bi-lis fa-cta est sci-én-ti-a
tu-ā, alle-lú-ia, al-le-lú-ia. Ps. Dó-mi-ne
probásti me, et cognoví-sti me : tu cognoví-sti sessi-ó-nem
me-ā, et re-surrecti-ó-nem me-ā. ADR Intellexisti ...

Introit IV modus. *Graduale triplex*, ed. Marie-Claire Billecocq and Rupert Fischer (Solesmes 1979) [*Graduale Romanum* of 1974 with neumes of Laon 239, Einsiedeln 121, St Gall 359, 339, etc.]

Приклад 3.

The image shows a page of a musical manuscript. At the top right, it is labeled "Ps. 84, 8". On the left side, there is a box containing "L 166" and "C 26". Below this, the text "VIII MRBCKS" is written. The main part of the page is a musical score with three staves. The first staff begins with a large initial "A" and contains the text "L-le-lú-ia. Ostén-". The second staff contains "de no-bis Dó-mi-nē mi-se-rí-cór-di-am tu-". The third staff contains "am: et sā-lū-tá-re tu-". The fourth staff contains "um da no-bis." The fifth staff is a continuation of the musical notation. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

Alleluia. Graduale triplex, ed. Marie-Claire Billecocq and Rupert Fischer (Solesmes 1979) [*Graduale Romanum* of 1974 with neumes of Laon 239, Einsiedeln 121, St Gall 359, 339, etc.]

Приклад 4.

(*Pater cuncta*)

XII. s.

VIII
K

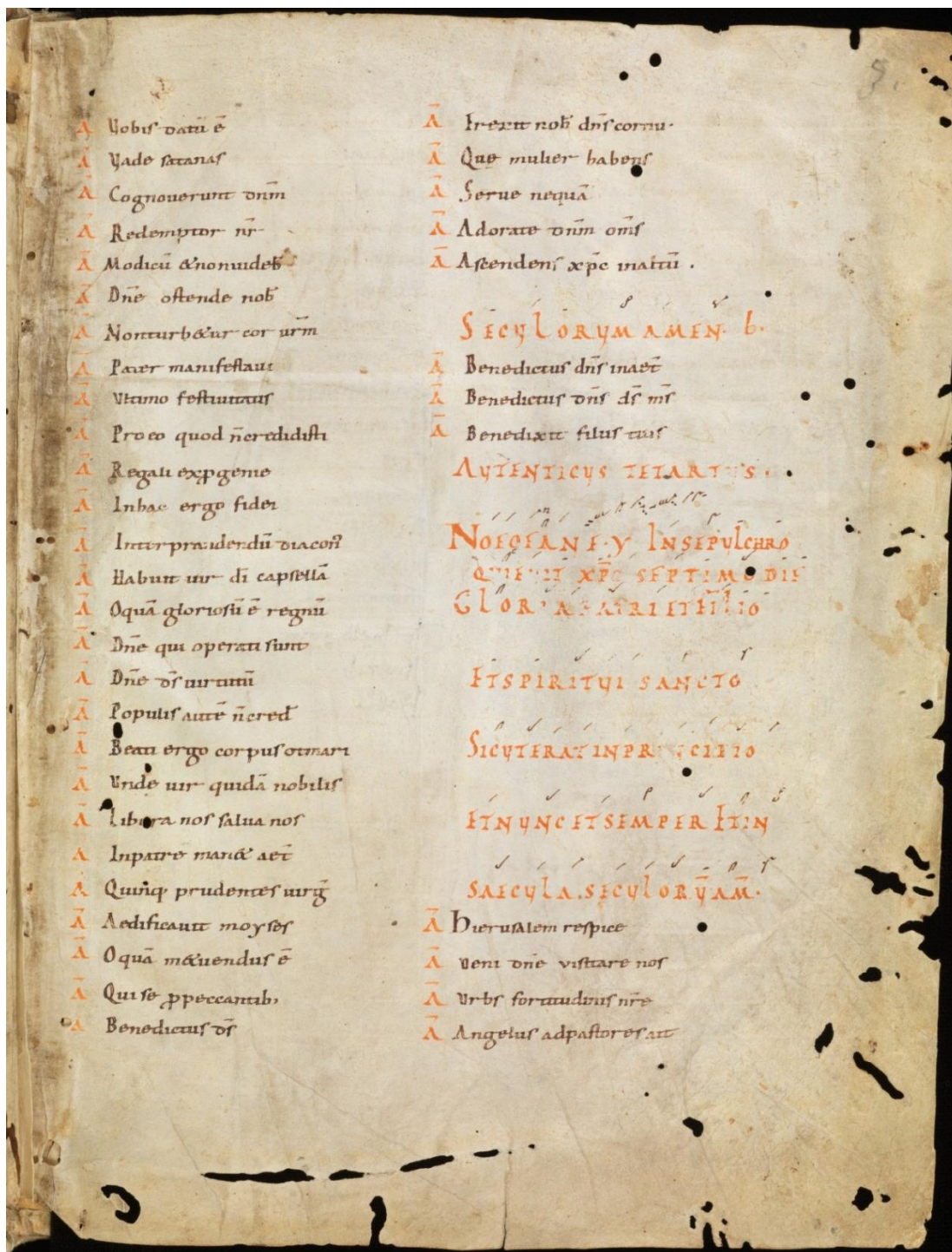
Y-ri- e * e- lé- i-son. *bis* Christe e-lé- i-

son. *bis* Ký-ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e

e-lé- i-son.

Graduel romain: Édition critique – Graduel romain: Édition critique par les moines de Solesmes. II: Les Sources (Solesmes 1957); IV: Le Texte neumatique, i: Le Groupement des manuscrits (Solesmes 1960); ii: Les Relations généalogiques des manuscrits (Solesmes 1962)

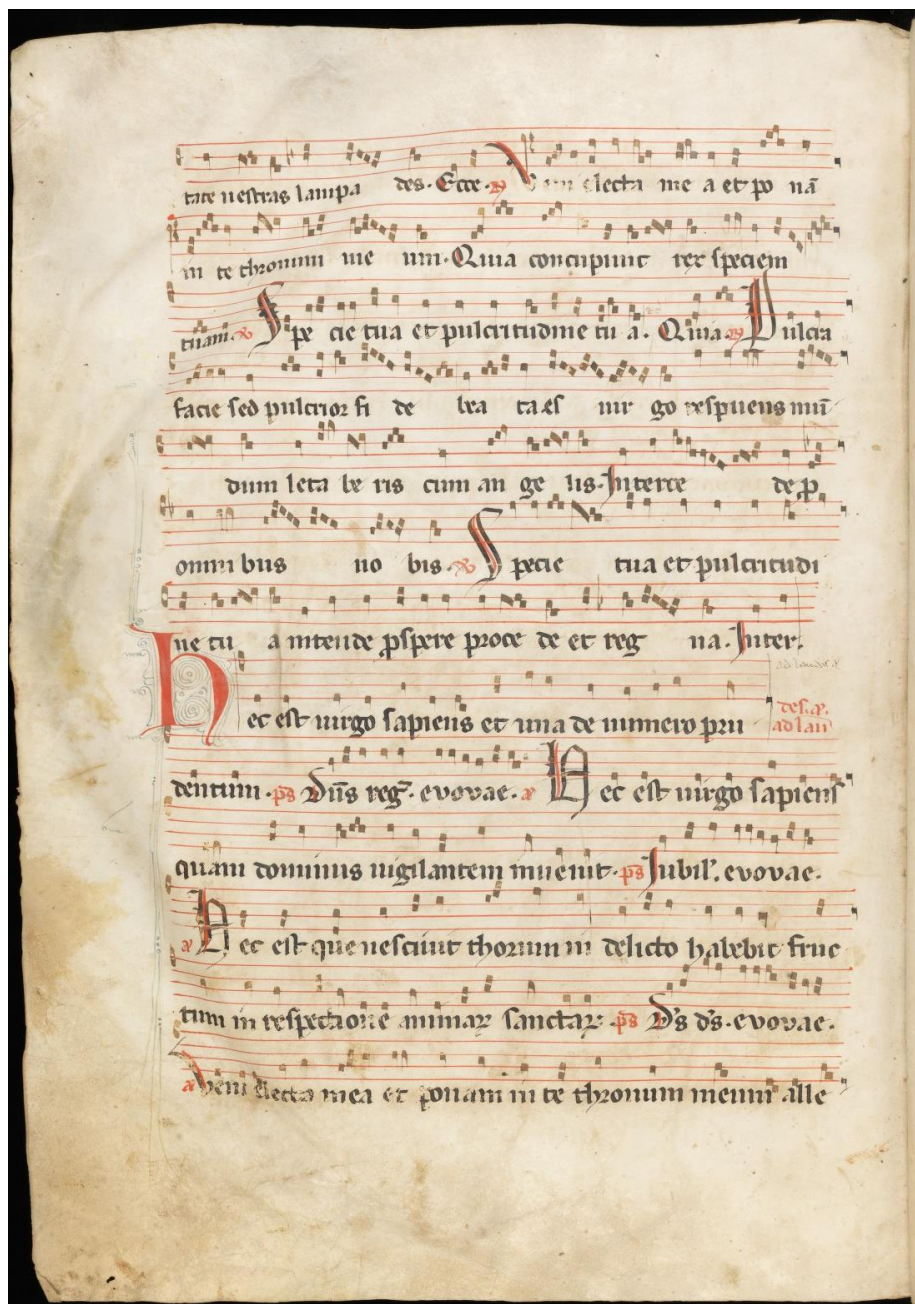
Приклад 7.



Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390 (990–1000 p.).

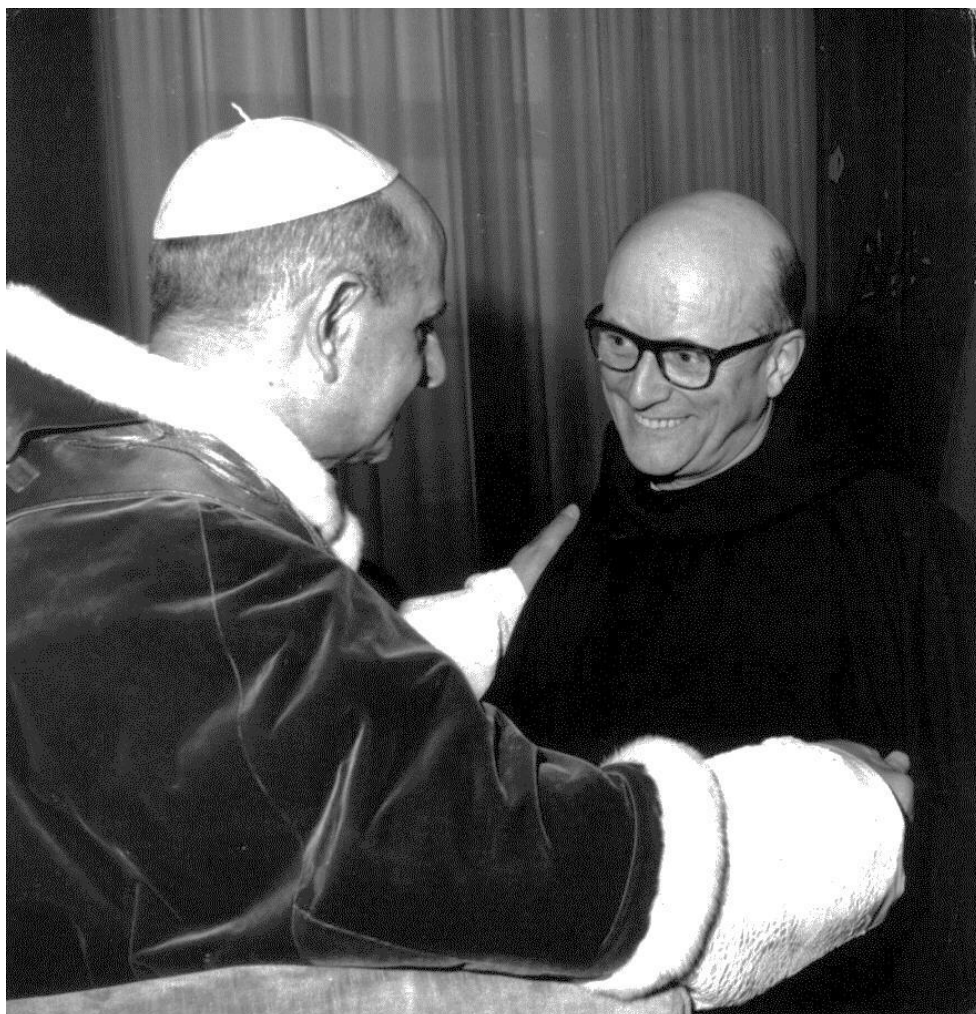
<http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0390/3/0/Sequence-1324St>.

Приклад 9.



Антифонарій францисканського згромадження XIV ст.
квадратна нотація.

Приклад 10.



Папа Павло VI разом із о. Еженом Кардіном, 1968 р.

http://www.christusrex.org/www2/cantgreg/d_cardine.html