
СТАТТІ

Юрій Ясіновський

ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ У ПІСНЕСПІВАХ САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ СХІДНОГО ОБРЯДУ (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби)

Головне завдання нашої статті — засигналізувати напрямки поглиблених і спеціалізованих досліджень музичних текстів української рецепції сакральної монодії у записах лінійною нотацією. Ця проблематика передбачає всебічний і комплексний аналіз як елементів музичної мови — інтонаційний матеріал, типи мелодичного розвитку, ладові основи, метроритмічну організацію, так і питання музичної форми та композиційних структур. Для надійніших наукових результатів доцільно охопити різні жанри та форми й музично-стильові наверстування. Успіху сприятиме також співпраця з філологами й лінгвістами, літургістами і богословами, що дозволить глибше пізнати таїну візантійського літургійного співу, зокрема, через його українську рецепцію ранньомодерної доби.

Без сумніву, що тісний зв'язок слова й музики є однією з підставових засад візантійської гимнодії й, зокрема, її української рецепції. Проте це співвідношення не є таким прямолінійним, як про це пишуть окремі науковці¹. Навпаки, логіка мелодичного тексту часто розвивається всупереч формальним структурам слова, що виразно демонструють нотолінійні записи. Невменні ж записи позбавлені такої можливості й музично-структурні особливості намагаються зрозуміти через структури словесного тексту. А такий метод нерідко призводить до твердження про нібито повну залежність в церковній монодії мелодичних структур від словесних. Звідси з'являються спроби класифікувати музично-виразові й і формотворчі засоби, орієнтуючись на словесні побудови – тонемами, просодемами, мелолексемами і т. п. (Божедар Карастоянов, Галина Пожидаєва та ін.).

Ці хибні, на наш погляд, думки некритично сприймають і деякі музикознавці. Так, на думку Сергія Скребкова «у знаменному розспіві провідним началом був словесний текст — його загальний обсяг, число його строф визначали і мелодичну структуру. Якщо в силу редакційної зміни тексту випадало чи, навпаки,

¹ Див. наприклад, праці Галини Пожидаєвої, присвячені найрозвинутішим формам російської церковної монодії – *пространному пению* і *демественному*: Г. Пожидаєва. *Пространные распевы Древней Руси XI–XVII вв.* Москва: Изд-во Московского государственного университета культуры, 1999; її ж: Принципы пространного (мелизматического) распева в русской гимнографии XV–XVII вв. // *Гимнология*, 1 (2000), с. 328–347, її ж: *Певческие традиции Древней Руси*. Москва: Знак, 2007; її ж: *Лексикология демественного пения*. Москва: Знак, 2010, зокрема на с. 52–76.

виникало яке-небудь нове слово, то відповідно випадала чи вставлялася поспівка у відповідне місце мелодії. Подібні редакційні операції з піснеспівами завжди були односторонніми, ніколи, в ім'я збереження структури мелодії, не змінювався словесний текст»². Цього погляду притримуються також Валентина Холопова³ та деякі інші теоретики. Ніна Герасимова-Персидська запропонувала теорію, згідно якої в монодії домінує "прозаїчний" принцип музичного розвитку, а в партесному співі — "віршовий"⁴.

Та цю основоположну тезу російської історіографії про повну залежність мелодичної структури від словесної у руській церковній монодії український матеріал не підтверджує.

Нотолінійні транскрипції невменних текстів церковної монодії були здійснені у другій половині XVI століття в Україні та Білорусі добрими знавцями обидвох нотних систем, тому для сумнівів щодо їх адекватності немає достатніх підстав. Якщо навіть такі б і виникали, то напівусна практика побутування цих гимнів усувала б певні недоречності транскрипцій і наближала їх до "ідеальних".

Наші перші спостереження над музичними текстами нотолінійних ірмолів у першій половині 70-х років минулого століття показали, що для цих гимнів властивий високий музичний професіоналізм, який проявлявся у майстерній техніці інтонування, що оперувала розгорнутими мелодіями широкого дихання, розмаїтими ладовими й ритмічними структурами, розвинутими музичними формами та складними композиційними побудовами⁵. Природно, що такі професійні якості церковної монодії забезпечували відповідні кадри, які виховувалися у густій мережі найрізноманітніших шкіл, де спів і музика займали чільне місце. Тут учні вивчали нотну грамоту й теоретичні основи музики, засвоювали вокальне мистецтво, опановували спів *на подобен*, знайомилися з літургійною практикою та основами богословської сутності тих чи інших піснеспівів⁶. Тобто, «співаки зміцнювали відчуття діятоніки звукоряду, вчилися правильно інтонувати, розвивали свій слух і пам'ять, звикали відчувати рух мелодії, запам'ятовували типові прийоми голосоведення, набували елементарних навиків розспівування»⁷. А основ-

² С. Скребков. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века*: Очерки. Москва 1969, с. 14.

³ В. Холопова. *Формы музыкальных произведений*: Учебное пособие, глава V: *Жанры и формы русского знаменного распева*. Санкт-Петербург, 1999, с. 185–205.

⁴ Герасимова-Персидська Н. Слово і музика в XVII ст. // *Українське літературне Барокко*. Київ: Наукова думка, 1987, с. 272–287.

⁵ Ю. Ясиновський. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // *Українське музикознавство*, вип. 10. Київ 1975, с. 129.

⁶ П. Козицький. *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування*. Київ: Музична Україна, 1971, с. 20–35; О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ–Львів–Полтава, 2002, с. 26–35.

⁷ Н. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*, Москва, 1971, с. 135; див. також його окрему статтю на цю тему: Проблема методологии обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta scientifica*, т. 2. Bydgoszcz, 1969, с. 467–503

ними посібниками для церковного співу були сотні і тисячі нотолінійних ірмологів, рукописних і друканих.

Вокальна природа церковної монодії зумовила інтонаційне багатство гимнів, наспівність і виразність мелодичних зворотів, плавність і рельєфність мелодичного малюнку, значний розмах мелодичного руху та його чітку структурну організацію. Мелодична лінія розгортається переважно суміжними тонами, врівноважуючи висхідний і низхідний напрямки руху, уникаючи інтервальних стрибків. Плавний рух забезпечувався перевагою відповідних типів мелодичного розвитку – оспівування:

МВ 50, арк. 227

1 а 

(стихира на Зшестя св. Духа *Прийдіте людие*, Львівський ірмолог кін. XVI ст., МВ 50, арк. 227),

ЛІМ, Рук. 103, арк. 144 зв.

1 б 

(ступенна, антифон 3, глас 5; Любачівський ірмолог 1674 р., ЛІМ, Рук. 103, арк. 144 зв.⁸),

МВ 50, арк. 52

1 в 

(догматик, глас 8; МВ 50, арк. 52⁹) чи розспівування, розширюючи мелодичну лінію:

МВ 50, арк. 226

2 а 

(стихира на Зшестя Св. Духа, глас 8; МВ 50, арк. 226¹⁰),

⁸ *Степенні антифони вісьмох гласів з рукопису 1674 року* / вступ Наталія Сиротинська, ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 4. Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів: Видавництво УКУ 2005, с. 23.

⁹ *Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI століття* / ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 1. Інститут літургійних наук Львівської Богословської Академії, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів, 2002, с. 19; *Das Lemberger Irmologion: Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov'skyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, т. 24]. Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2008, с. 105.

¹⁰ *Das Lemberger Irmologion*, с. 453.

О 44, арк. 55



(ірмос першого канону 1 гласу на Різдво Христове (О 44, арк. 55¹¹),

МВ 50, арк. 125 зв.



(задостойник на літургії Василя Великого; МВ 50, арк. 125 зв.¹²).

Деякі типи мелодичного розвитку ілюструють певну образність – наприклад, трубної інтонації:

ЛІМ, Рук. 103, арк. 261



(стихира Миколаю, глас 5; ЛІМ, Рук. 103, арк. 261),

О 44, арк. 349

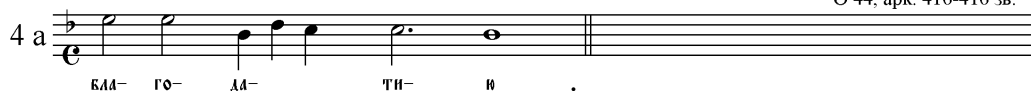


(стихира Йоанові Златоустому, глас 6; О 44, арк. 349),

де в тексті лунає заклик *вострубим трубою*. Ця типово барокова інтонація¹³, як бачимо, має значно глибші витоки й була поширеною у давнішій музиці.

Мелодика порівняно мало використовує стрибки, які одразу ж заповнюються протилежним мелодичним рухом:

О 44, арк. 416-416 зв.




(другий канон на Різдво Христове, глас 1, пісня 7, тропар 3; О 44, арк. 416–416 зв.¹⁴),

¹¹ Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття / ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 3. Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів: Видавництво УКУ 2005, с. 19.

¹² Див. також: О. Цалай-Якименко. *Духовні співи давньої України*. Київ: Музична Україна 2000, с. 91.

¹³ Наприклад, її часто бачимо у Баха (Третій Бранденбурзький концерт, Меса сі мінор, Пассіони, Різдв'яна меса); трубну інтонацію використовували й партесні концерти, зокрема, особливо відомий *Златокованную трубу* Василя Титова, який є багатоголосим опрацюванням стихири на *Господи воззвах* на перенесення мощей Йоана Златоустого (*Партесні концерти з кийівської колекції* / упоряд. Ніна Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна, 2006, с. 59–102), а також духовні пісні, на що звернув увагу ще Борис Кудрик (Б. Кудрик. *Огляд історії української церковної музики*. Львів 1937, с. 101; 2-ге вид. Львів 1995, с. 78 – в мелодії гімну на честь св. Йоана Златоустого «чуємо виразний відгомін славутніх трубних соль Баха»).

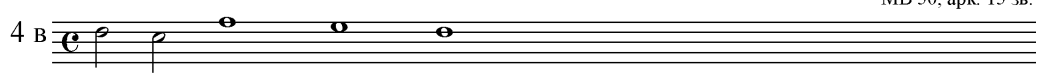
МВ 50, арк. 44 зв.

4 б 

прѣ- бы- сть же дѣ- во- ю

(догматик, глас 7, МВ 50, арк. 44 зв.¹⁵),

МВ 50, арк. 15 зв.

4 в 

ѡ- тѣ- ца

(догматик, глас 3; МВ 50, арк. 15 зв.).

Плавність мелодичної лінії забезпечувалася постійною рівновагою руху "вниз-вверх-вниз":

МВ 50, арк. 91

5 а 

ро- зо- ни- а

МВ 50, арк. 91 зв.

5 б 

ѡ- то тѣмѣ спѣ- ни ми

МВ 50, арк. 91 зв.

5 в 

да рѣ- че- тѣ ѡ- бо

(ірмоси канону на Благовіщення, глас 4, пісні 6 і 8; МВ 50, арк. 91–91 зв.),

О 44, арк. 55 зв.

5 г 

бо- спо- и- тѣ ли- ан- ѣ

(перший канон на Різдво Христове, глас 1, пісня 1, ірмос; О 44, арк. 55 зв.¹⁶).

"Зачала" (initio) пісенспівів часто розпочинаються стрибками на кварту чи квінту з подальшим оспівуванням верхньої опори:

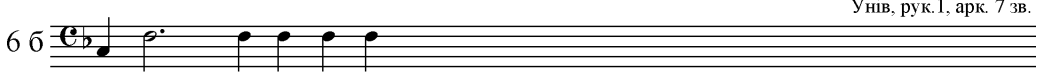
МВ 50, арк. 37

6 а 

Кто те- бе не бла- жи- ть

(догматик, глас 6; МВ 50, арк. 37¹⁷),

Унів, рук. 1, арк. 7 зв.

6 б 

Го- спо- ди по- ми- лѣ

(ектенія; Унів, Рук. 1, арк. 7 зв.),

¹⁴ Два канони на Різдво Христове, с. 43.

¹⁵ Догматики вісьмох гласів, с. 17; *Das Lemberger Irmologion*, с. 90.

¹⁶ Два канони на Різдво Христове, с. 19.

¹⁷ Догматики вісьмох гласів, с. 15.

Унів, рук. 1, арк. 95 зв.

6 в 

ро- ны ти со- вк- то^м

(сідальна, глас 4; Унів, Рук. 1, арк. 95 зв.¹⁸).

У серединних розділах мелодичний розвиток динамізується, зокрема, розширеними інтервальними кроками, надаючи мелодіям виразної експресії й утворюючи мелодичні кульмінації:

МВ 50, арк. 2

7 а 

ро- жде- ства пре- вы бо- гь во вк ро- де- й

и

арк. 2 зв.

(богородичний, глас 1; МВ 50, арк. 2–2 зв.¹⁹),

МВ 50, арк. 227-228

7 б 

тро- и свє- та- и

(стихира на Зшестя св. Духа; МВ 50, арк. 227 зв.–228²⁰), що підкреслює смислові акценти гимнів – богь во вк рожден иа чи тронце светлаи.

Іноді мелодичний рух прибирає стрімкого характеру, особливо ж у каденційних побудовах:

МВ 50, арк. 1 зв.

8 а 

и це- кви бо- же- втє- на- и-, -и

(догматик 1 гласу; МВ 50, арк. 1 зв.),

МВ 50, арк. 217 зв.

8 б 

в- те- ць на- ши- хь.

(ірмос 7 пісні канону неділі о сліпом, глас 5; МВ 50, арк. 217 зв.),

¹⁸ Сідальні вісьмох гласів / упоряд. Наталя Сиротинська, ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія візантійсько-слов'янської церковної монодії, вип. 6. Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg]. Львів: В-во УКУ 2007, с. 18.

¹⁹ *Das Lemberger Irmologion*, с. 5–6.

²⁰ *Das Lemberger Irmologion*, с. 456–457.

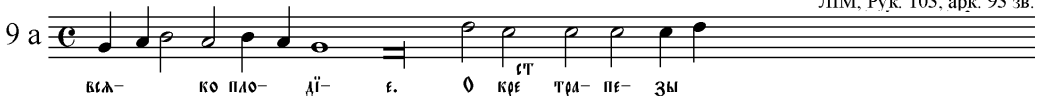
МВ 50, арк. 195 зв.

8 В 

(мале славословіє перед стихирою *Тебе одіючагося* у Вел. п'ятницю; МВ 50, арк. 195 зв.²¹).

Стрибки здебільшого обмежуються терціями і квартами, хоча на межах розділів форми зустрічаються і ширші інтервали – на квінту, сексту, септиму, октаву:

ЛІМ, Рук. 103, арк. 93 зв.

9 а 

(ступенна, антифон 3, глас 4; ЛІМ, Рук. 103, арк. 93 зв.²²),

МВ 50, арк. 196

9 б 

(стихира у Вел. п'ятницю *Тебе одіючагося*; МВ 50, арк. 196²³),

вид. 1709, арк. 66

9 в 

(богородичний, глас 4; вид. 1709, арк. 66; див. також прикл. 7а).

Інтенсивне мелодико-інтонаційне розгортання створює яскраві кульмінації, стрімкість руху яких врівноважується чіткими каденційними побудовами, які надають мелодіям композиційної стрункості й структурної завершеності.

Часовий простір цих мелодій однозначно вказує на чітку організацію суто музичної природи, яка наближається до класичних періодичних структур на основі чіткої метричної організації, теоретичне осмислення яких здійснила Олександрія Цалай-Якименко²⁴. Вкажемо на окремі елементи цієї організації.

У нотолінійних записах виразно помітна метрична впорядкованість, наповнена симетричними побудовами, починаючи від постійного відчуття "такту"²⁵, тобто міри часової організації (див. приклади вище), включно з класичними структурами дроблення і підсумовування:

²¹ *Das Lemberger Irmologion*, с. 392.

²² *Степенні антифони вісьмох гласів*, с. 16.

²³ *Das Lemberger Irmologion*, с. 393.

²⁴ О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII ст.*, частина перша: Київське пініє: Музично-віршові форми в напівах, с. 53–194.

²⁵ Див. також наш аналіз початкового періоду догматику 1 гласу з огляду відчуття "такту": Ю. Ясиновський. *Українська гімнографія в європейському контексті // Українське барокко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991, с. 222–224.

10

О 17, арк. 1 зв

МВ 50, арк. 1

АнНе 10, арк. 30

все- ми- ре- нд- ю сла- вѣ

все- ми- ре- нд- ю сла- вѣ

о- то че- ло- вк- ко про- зм- бо- шѣ- ю

ѡ- то че- ло- вк- ко про- зм- бѣ- шѣ- ю

ѡ- то че- ло- вк- ко про- зм- бѣ- шѣ- ю

(догматик 1 гласу; МВ 50, арк. 1²⁶; О 17, арк. 1 зв., АнНе 10, арк. 30), що завершуються розлогою каденцією. На тлі такої регулярної метрики рельєфніше помітні різні відхилення – синкопи, дроблення сильної долі, розширення "квадратності", особливо ж у каденціях:

11 а

МВ 50, арк. 85

є пре- сла- ннм гла- со- - - мѣ

(ірмос 2 канону на Богоявлення, глас 2, пісня 6; МВ 50, арк. 85),

11 б

МВ 50, арк. 79 зв.

во- тѣк- ни- сѣ- ни

(світильний на Різдво Христове; МВ 50, арк. 79 зв.),

11 в

МВ 50, арк. 120

ке- то- фѣ- іѣ- кн- рн- є

(кондак на Богоявлення грецького напіву; МВ 50, арк. 120),

²⁶ Догматики вісьмох гласів, с. 6; *Das Lemberger Irmologion*, с. 3.

МВ 50, арк. 196

11 г

(стихира у Вел. п'ятницю *Тебе одіючагося*; МВ 50, арк. 196),

МВ 50, арк. 231 зв.

11 д

(подобен 2 гласу, МВ 50, арк. 231 зв.), які, з одного боку, намагаються подолати регулярність мелодичного руху, а з іншого – виразніше підкреслюють симетричну періодичність.

Чітка логіка розгортання властива також звуковисотній організації розглянутих гимнів. Ладовий розвиток тісно взаємодіє з високоорганізованим часомірним компонентом, що творить звуковий простір у таких же чітко структурованих формах – від первинних їх проявів до цілісних композицій, тобто ладотональності. Свого часу ладовий розвиток нами вже розглядався на матеріалі восьми гласів²⁷. Зосібна, докладно аналізувався догматик 2 гласу за Львівським ірмолоєм кінця XVI ст. (МВ 50), музична форма якого побудована на протиставленні двох суміжних ладових ланок: a–b–c–d і g–a–b–c (с. 125–127). Про велике значення ладового компоненту у розгортанні музичної форми йшлося також у нашому аналізі стихири на Зшестя св. Духа *Прийдіте людє*²⁸. До аналогічних висновків прийшла Олександра Цалай-Якименко, розглядаючи гимни острозького напіву²⁹.

Розглянемо ладову організацію на матеріалі ірмоса першої пісні канону на В'їхання Господнє в Єрусалим за Львівським ірмолоєм кінця XVI ст. *Явишася источьници бездњи*³⁰.

Основна ладова ланка a–d експонується на ключовому слові ірмоса 1 пісні *явишася*, причому, висхідний рух по щаблях ладу врівноважується низхідним з утвердженням основної ладової опори a:

²⁷ Ю. Ясиновский. *Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI–XVII веках* (на матеріалі западноукраїнських нотолінійних Ирмологионов). Канд. дисс. Київ 1975, с. 115–131.

²⁸ Ю. Ясиновский. Питання становлення музичного професіоналізму.

²⁹ О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський. Музичне мистецтво давнього Острога // *Острозька давнина*, 1. Львів: Інститут українознавства НАН України, 1995, 78–88 (аналітичні етюди опрацьовані О. Цалай-Якименко).

³⁰ МВ 50, арк. 136; див. також опублікований текст цього гимну: *Канон на В'їхання Господнє в Єрусалим з рукопису кінця XVI століття* / ред. Кр. Ганнік, Ю. Ясиновський [=Антологія української церковної монодії, 2. Інститут літургії Львівської Богословської Академії, Lehrstuhl für Slavische Philologie Julius-Maximilian Universität Würzburg]. Львів: Видавництво УКУ 2003, с. 13.

12 а

III- ви- ша- си

MB 50, арк. 136

(канон на В'їхання в Єрусалим *руського* напіву, глас 4, пісня 1, ірмос; MB 50, арк. 50, арк. 136).

Ладоінтонаційний розвиток структурується трьома фазами розвитку: α – експозиція, у якій експонуються два початкові тони секундової спряженості h–a шляхом "перетікання" з одного в другий; β – розвиток вгору, розширення ладового діапазону й утвердження терцової пари h–d; γ – заключна низхідна ланка суміжної терцової пари c–a, що служить кодеттою-завершенням з елементами репризи, тобто, повернення до основного висхідного устою a.

Наступний етап розвитку (на словах *источьници бездњи*) закріплює початкову ладову ланку шляхом майже дослівного повторення, що вносить елемент розвитку:

12 б

и- то- чь- ни- ци бѣ- дѣ- ни

MB 50, арк. 136

Третя фраза *сочу непричасътнѣ* двічі інтонує цю ж ладову ланку, але у низхідному напрямі, тобто посилює її заключну кадансуючу функцію:

12 в

о- чѣ- не- при- ча- сѣ- ни

MB 50, арк. 136

Експонування ладу відбувається за класичними нормами музичної форми: експозиція – розвиток – завершення. Цікаво підкреслити, що у часовому просторі ці три ланки є майже однаковими і кожна з них має, відповідно, 8, 9 і 10 цілих нот, тобто "тактів", тоді як словесні фрази мають досить різну кількість складів – 4+8+7.

У наступному розділі ладовий розвиток охоплює терцову пару c–a. Початкова фаза розгортається навколо верхнього тону e, кадансуючи на c; а заключна ланка, з розмахом "вибігаючи" на верхнє e, поступово понижується й кадансує на a (див. публікацію канону).

Третій епізод (*маніємь бо запрети єму*) скеровує рух вниз, секвенційно опіваючи опорні тони d–c–h–a та опускається на нижню опору g; низхідний рух продовжується і нова розлога каденція опускається ще на тон нижче – f^{is}, утворюючи паралель h–f^{is} попередній кварті c–g.

Наступний четвертий розділ має виразно репризний характер, утверджує основну ладову ланку a–d і завершується розлогою каденцією на фінальному звуці a.

Отож основна квартова ланка a–d, що експонується і кадансує у перших двох побудовах, згодом розвивається й розширює верхню звуковисотну зону до e, а потім у низхідному напрямку через кварта a–d, g–c та f^{is}–h, розширюючи ладовий діапазон до нижньої опори f^{is}. Виникає складна ладова конструкція в доволі широкому діапазоні f^{is}–e з центральною ланкою a–d та декількома побічними. І все це міцно утримується драматургією цілісної композиції на основі власне музичних елементів.

У загальних рисах, як вже мовилося вище, структурні контури піснеспівів в українській гимнодії пов'язані зі словом, але як у деталях, так і в більших масштабах розвитку мелодії головне значення все ж належить власне музичним компонентам. Такої нейтральної добірки мелодичних поспівок, як писав відомий російський теоретик і дослідник давньої музики Сергій Скребков стосовно російської монодії, зокрема, *мінливість і непостійність* поспівок і відсутність цілеспрямованого руху, в українській монодії не спостерігається³¹. С. Скребков підкреслював, що в українських «мелодіях багатьох піснеспівів виразно спостерігаються загальні принципи музичного формотворення – повтори, вар'ювання, контраст, реприза точна і змінена, а також структури дроблення, підсумовування, типи співставлення з наступним об'єднанням і т.д.», тобто музична форма вибудовується на власне музичній логіці³².

Отож мелодичний малюнок гимнографічних піснеспівів за нотолінійними ірмологіями наповнений логічною спрямованістю на власне музичних засадах, тобто музичні принципи є визначальними. Їх досконала організація, високий артистизм і віртуозність є основним показником високого професіоналізму носіїв (а в певному сенсі і творців) цього мистецтва, мистецтва сакрального співу, основні музичні компоненти якого шліфувалися багато століть у візантійській церковній монодії, спираючись на надбання релігійної музичної творчості давніших народів і цивілізацій. Нотолінійні записи дозволяються глибше й адекватніше пізнати й зрозуміти досконалість музичного розгортання й творення чітких музичних структур.



³¹ С. Скребков. *Русская хоровая музыка*, с. 14–15.

³² Там само.