

ВІДРОДЖЕННЯ ДАВНЬОГО КИЇВСЬКОГО САКРАЛЬНОГО СПІВУ В СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

REVIVAL OF ANCIENT KYIV SACRED SINGING IN MODERN RESEARCH

Український церковний спів здавна є переданням візантійської православної віри на київських землях. Ця традиція сягає збережених джерел піснеспівів часів Кирила й Мефодія, які переклали літургійні тексти церковнослов'янською мовою. Таким чином, церковнослов'янська мова стала четвертою мовою богослужбової молитви православного обряду – після грецької, вірменської та грузинської. Дослідження українських філологів показують, що впродовж століть мова молитви набувала українських рис, формувалася її українська редакція, що проявилася вже в ранніх збірниках, наприклад Віденському Октоїху [Мойсієнко В., 2021]. З XI ст. з'являються музичні пам'ятки церковного співу – кондакарі, мінеї, параклітики, ірмологіони, стихирарі, у яких фіксується й музична нотація, т. зв. невменна, що отримує назву знаменна (від назви знаку знам'я), ще має назву кулізмяна нотація (від назви невми кулізмя

Статтю присвячено історії давнього церковного співу на київських землях. Розглянуто його зв'язок із візантійською традицією через писемні музичні джерела та розвиток монодійного співу до появи партесного багатоголосся на українських землях як зв'язку з європейською традицією. На основі праць українських музикознавців і філологів, які розкривають особливості давньоукраїнської редакції київського сакрального співу розвінчано міфи щодо давньої традиції співу.

Ключові слова: давній церковний спів, монодія, музична нотація, жанри, традиція.

The article is devoted to the history of ancient church singing in Kyiv. The connection with the Byzantine tradition through written musical sources and the development of monody singing before the appearance of partesny polyphony in the Ukrainian lands as a connection

* Кандидат мистецтвознавства, викладач Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, викладач дяко-регентських курсів.

** Candidate of art history, teacher of Lviv M. Lysenko National Academy of Music, teacher of deacon-regency courses.

для завершення фрази чи піснеспі-ву) [Ясіновський Ю., 2011; Ясіновський Ю., 2020; Граб У., 2017]. Це свідчить про літургійне та музичне осмислення передання, що вкупі творило катехизацію через спів [Сиротинська Н., 2014]¹.

Сформована музично-поетична система візантійської традиції була сприйнята на київських землях і продовжила розвиватись тут через появу нових пісенних джерел. За літургійними книгами співали в монастирях, соборах, на парафіях. У цих книгах зафіксовано два стилі розспівування текстів: силабічний (кулізмьяною нотацією) та мелізматичний (кондакарною нотацією) [Ясіновський Ю., 2020; Качмар М., 2015]². Перший характеризувався 1–3 звуками на склад тексту, другий передбачав велику вокальну майстерність і, очевидно, виконувався соло при великих соборах, бо був прототипом такого самого стилю в Константинопольській Церкві.

У нотованих книгах збереглися піснеспіви змінних та незмінних частин літургійного обряду. Розгорнута жанрова система теж була перейнята з візантійського обряду: гимни, стихири, тропарі, кондаки тощо [Рудейко В., 2015]. Особливого поширення музичні писемні джерела набули в добу бароко – період розквіту братських шкіл. Музична антологія з лінійною київською нотацією мала назву *Ірмологіон*, яких збереглося близько 1200. Вони описані в каталозі, частину рукописів викладено на онлайн-ресурсах [Ясіновський Ю., 1996]³. На початку таких збірок уміщено ірмоси, далі інші вибрані піснеспіви, залежно від парафії чи собору або монастиря, де переписувалася ця музична книга. Ірмологіон містить основні мелодії, які вивчалися напам'ять і виконувалися на інші тексти стихир, тропарів із Мінеї, Тріоді, Октоїха.

with the European tradition are considered. Myths about the ancient tradition of singing have been debunked. Based on the works of Ukrainian musicologists and philologists, which reveal the features of the ancient Ukrainian edition of Kyiv sacred singing.

Key words: ancient church singing, monody, musical notation, genres, tradition.

¹ Біблійно-образна тематика розкривалася в різних жанрах; образи переспівувалися й відтворювалися в музичній лінії. Кожен мелодичний хід відтворював зміст тексту, його риторику: метафори, порівняння, епітети щодо святих і празників мали глибоке коріння в літературній поезії античності, середньовіччя, коли ці образи християнізувалися, а згодом увійшли у світську творчість. Власне, поетика літургійних співаних текстів полягала в піднесенні цих образів у високому музично-поетичному стилі, що й збереглося в нашій традиції до сьогодні.

² Подібно у візантійській музичній традиції: *куаленська* нотація як зразок силабічного стилю і *шартрська* як зразок мелізматичного стилю.

³ Каталог розміщений на сайті Інституту церковної музики УКУ: <https://icm.ucu.edu.ua/proekty/katalog-irmologioniv/vstup-do-internetovogo-vydannya/>

Музики навчали в школах, у Києво-Могилянській колегії. За Ірмологіонами діти вивчали ноти та піснеспіви. Саме дітей залучали до літургійного служіння у співі, щоб вони своїми ангельськими голосами творили неймовірну красу, якою, зокрема, захоплювалися мандрівники, як-от знаний Павло Алепський. Крім того, канон був цікавим жанром для дітей, бо описував чуда Старого Завіту: перехід Мойсея через Червоне море, пророцтво Авакума про народження Месії, історії пророка Йони в череві кита, трьох юнаків у печі, які не згоряли, прославу Богородиці. Усе це образи, на які накладалися мелодії восьмигласової (ладової) системи⁴. Монодія звучала легко, відлунюючи в храмі різними обертонами, і до сьогодні збереглися окремі мелодії нашого київського ірмологійного співу: в каноні Пасхи, світільному, піснеспівах «Благообразний Йосиф», «На ріках вавилонських» [Дутко А., Качмар М.].

Із XVII ст. монодія доповнювалася на свята партесним багатоголоссям. Партесні концерти були переважно окремими стихирами-наславниками, прокименами, причасниками, частинами гимнів із Літургії та вечірні, окремими ірмосами (напр., канон Пасхи М. Дилецького) або частинами акафисту [Супрасльські кантики, 2022]. Цікаво, що на початку XVII ст. у списку Львівської братської школи зберігся перелік із близько 300 багатоголосних творів, а також відомості про те, що братчики просили дозволу в патріарха молитися партесами в храмах [Кузьмінський І., 2014].

Церковний спів плекали як культурно-церковний феномен; тут не було довільності і зайвих викриків, як це часто трапляється в наш час через переконання, що саме в цьому полягає «давній» спів. Такі хибні міркування про «православний» спів із натиском виникли в період приєднання Української Церкви до Московської [Костюк Н., 2018; Качмар М., 2021]. Усе це супроводжувалося скасуванням інституту дяківства, а отже, й відповідної музичної освіти, запровадженням псаломщиків, які басували, а за ними «гримів» всенародний хор із часто незіспіваних голосів – аби на кількість, а не на благоговіння. На жаль, таке уявлення посилювалося впливом масової радянської культури і за останні 100 років зіпсувало ту культуру церковного співу, яка плекалася з часів Київської Русі. Порівняйте хоча б хорову культуру О. Кошиця, М. Антоновича, А. Гнатишна та багатьох

⁴ Ще з V ст. Йоан Золотоустий описує пісню трьох отроків для молоді як приклад для наслідування. Детально про формування біблійних пісень та канону у статті [Петринко О., 2015].

інших відомих диригентів, яка ширилася світом у ХХ ст., в період утиску й переслідувань Української Церкви, і звучала в найкращих українсько-європейських традиціях.

Хоч як українці не творили співану культуру Петербурзького двору, вона так і не прижилася у віках [Антонович М., 1997]. Асимілятивні впливи Московської Церкви перемогли. Ще в часи дяківства Гаврила Головні в Петербурзі, коли відомий співець запропонував свій рукописний Ірмологіон для друку Обиходу, московська комісія відхилила рукопис як такий, що не відповідає знаменним мелодіям [Harri J., 2011, с. 57]. Власне, звідси й починається інша редакція знаменного напіву, про яку згадував І. Вознесенський: знаменний напів зберігся у двох редакціях – київській та московській [Вознесенский І., 1898, с. 12]. І дивно, що сьогодні плекається саме московська редакція, бо в російських Обиходах вона вказана під назвою «знаменний напів», і далі не враховується те, що там названо «київським напівом» [Шевчук О., 1999].

Проте сучасний київський напів не є продовженням багатолітньої традиції. За твердженням російських медієвістів, київський напів зі зміною нотації на лінійну зазнав великих змін, а от невменна нотація, яка продовжувала реформуватися, на північних землях зберігала давню традицію⁵.

На українських землях відбувся свідомий перехід на лінійну нотацію – для позначення висоти й ритму, щоб легше було передавати мелодії, які насправді не були змінені докорінно. Бо сама невменна нотація була змінена ще в XV ст., тобто доповнена знаками задля повнішого передання виконуваної усно мелодії [Бражников М., 1949]. Існує також інше явище, яке виникло з падінням редукованих і розспівуванням текстів, – хомонія, роздільномовлення (проспівування **ъ** як **е** і **ѣ** як **о**), що не становило проблеми для українських співців. Адже в українських Ірмологіонах XVII ст. відбувся перехід до істиномовлення плавно, без реформ і старобрядницьких розколів. Для київських земель старобрядництво не було властиве, бо все розвивалося поступово і вдосконалювалося та передавалося природно, за пісенною традицією високого рівня.

Отже, книга знаменних київських напівів збережена в читабельній нотації з кінця XVI ст., – це Ірмологіон. Раніші джерела записані невменною нотацією; також виконувалися різні тран-

⁵ Реформування невм літерними позначками для висоти й розвиток теорії поспівок змінили значення невм знак-звук на таке явище, коли кожен знак набував різного значення в оточенні знамен. Це ускладнювало розуміння мелодії.

скрипції цих напівів [Даврівський невменний ірмологіон, 2019]. Сьогодні транскрипцію цих мелодій прочитують через московські джерела, бо тривалий час уважалося, що саме там, де продовжила існувати слов'янська невменна нотація, щоправда зреформована, і зберігався напів.

Автор цієї статті вже робила спроби реконструювати знаменну кузизмяну нотацію через мелодії з українських нотолінійних ірмологіонів кінця XVI – поч. XVII ст., а це клопітка й тривала праця [Качмар М., 2020]. Щодо невменної нотації на північних землях, появи столпового співу – маємо відгуки в музично-теоретичних працях українців XVII–XVIII ст.

Музиканти здивовані тим, що люди не вважають за потрібне вчитися співів, нотації, бо всі слідують за головщиком. От як навчає Епіфіній Славинецький у Трактаті «О пінїи Божественном»: «Суперечнику, ти що дієш і до чого прислухаєшся? Чи до цього слова, чи до свого незнання? І мовиш, безумний, на свій розсуд: «Нащо нам книги навчальні – грецькі та київські і слов'янська Граматика? Досить із нас московського Псалтиря та Часослова й молитви «Ісусе Христе» та хресного знака, а більше не потрібно знати». Але ж ті знання так далеко від тебе, як небо від землі... О безумче! Мабуть, тобі невідомо, що багато хто зі святих і богословів були обізнані не лише з граматиною і філософією і з музикою, але й знали про небесні явища, про політ зірок, про геометрію – вони опанували і всю світську премудрість, яка не тільки ніколи не шкодила їм, а ще більше просвітила... Слухай же, безумче! Я покажу тобі, що пошкодять тобі не світські науки, але твої злі наміри та незнання» (арк. 20 зв.), і продовжує: «Хоча ти й не питаєш [мене] про музичні правила, але я тобі все це поясню докладно; якщо хочеш просвітити [свій] розум наукою, то збагнеш досконалість партесної музики, якої [не мають] твої демественні чи тристрочні [співи]» (арк. 31 зв.). Тобто автор підкреслює, що церковний спів потребує особливого навчання, що було поширено на наших землях скрізь – від малих до великих парафій [Цалай-Якименко О., 2020].

Також із погляду XXI ст. варто звернути увагу на певні міфи, що назбиралися у працях з церковної музики:

1. Давній монодійний спів повільний, нецікавий людям, тому й виникло багатоголосся⁶. Багатоголосся було загальноєвропей-

⁶ Автор статті «Православна традиція українського співу в історико-культурній ретроспективі» Т. Миронюк вважає «обмеженням» виконання голосом і небажаність солоспіву таким, що не відповідає нашій традиції. Також дослідниця вважає солоспіви впливом народних мелодій (с. 182). Взаємозв'язок із народним співом

ським явищем, яке поширилося і на наших землях паралельно з народним співом. Дивно, що сьогодні ми захоплюємося грецьким співом⁷ як давнім, забуваючи, що наші давні співи теж мають те особливе вслуховування і потребують вміння молитися.

2. Церковнослов'янська мова не завжди всім зрозуміла, особливо в сучасному контексті. Виникла ця думка на московському ґрунті, коли старі тексти вдосконалювалися «новими» в часи никонівських та синодальних реформ. Це стверджувалося для того, щоб наблизити літургійну мову до московського діалекту, бо українська редакція очевидно не була цілком зрозумілою. Звідси й виникали московські редакції XVIII ст. «Граматики» М. Смотрицького та «Музичної граматики» М. Дилецького. Власне, якщо Служебник і обряд в часи Никона редагувався на основі українських видань [Дмитриевский А., 2004; Качмар М., 2021], то самі тексти молитов таки зазнали московської редакції [Андреев А., 2018]. (Ця тема ще шукає свого дослідника філолога-богослова). А за зміною тексту слідувало й музичне редагування [Скребков С., 1969, с. 15].

Окремим питанням є московська вимова, яка в наш час ідентифікується як «давніша» версія вимови церковнослов'янських текстів, що плакається в Російській Церкві. Потрібно відроджувати і киево-руські тексти, і київський ізвод вимови, адже там

міг бути на рівні окремих поспівок, мотивів, але аж ніяк способу виконання, можливо, вже в епоху багатоголосся, романтизму, яку авторка дуже добре описує. Мелодика гімнографії формувалася на антично-середньовічній музичній спадщині і була зразком професійного мистецтва, а та полягала у навчанні співів, навіть посвяченості окремих осіб для цього. Думка автора щодо національних народних рис стає зрозумілою в контексті напрямку музикології 80–90 років ХХ ст., навіть ще з радянських часів, коли духовність потрібно було ховати за зв'язками з народним, яке, до речі, теж було не автентичне, а викривлене – під впливом масовості тодішньої культури. Твердження дослідниці, що «русичі-українці не приймуть грубого одноголосого й монотонного візантійського співу» (с. 183), а тому почали творити свої напиви, є радше її суб'єктивною думкою. Місцеві варіанти творилися значно пізніше, з кінця XVI–XVIII ст., і навіть острозький напів подібний на київський за мелодією, але відмінний за розгортанням музичної структури на один і той самий текст. Бо витоки в них одні – руські. Тобто напиви почали фіксуватися в епоху бароко в нотолінійних ірмологіонах. Натомість у знаменно-кулізьмих рукописах записувався один напів – знаменно-києво-руський, і часто без позначення напіву. Також *модуляції*, які позначалися знаками фторами у візантійській нотації та збереглися і в лінійних українських ірмологіонах, є явищем загальномузичним, а не тільки народним впливом. Натомість хорова традиція української православної музики XVIII–XX ст. розкрита цікаво. Очевидно, цей період дослідниці більше вивчила. Версія статті на сайті: <https://works.kpba.edu.ua/index.php/trudy/article/view/16>.

⁷ Виконуваний грецький напів із московських Обиходів теж не підтвердив свого грецького походження, це пізніше утворення. Натомість грецькі напиви в українських ірмологіонах вже знайшли своє авторство завдяки дослідникам Е. Макрісу [Makris E., 2013] та Є. Ігнатенко [Ignatenko E., 2020].

впізнаються давні слова, корені нашої давньоукраїнської мови в богословсько-образній поезії [Куземська Г., 2012].

3. При перекладах втрачається грецька метрика. Натомість Казимир Станцев і проф. Крістіан Ганнік, Михайло Залеський та ін. дослідники показали дотримання метрики й поезики в руських перекладах:

<p>Ἐξαποστειλάριον¹³³ (τῆ κυριακῆ τοῦ Πάσχα).</p> <p>Σαρκί ὑπνώσας ὡς θνητὸς ὁ βασιλεὺς καὶ κύριος τριήμερος ἐξανέστης, Ἀδὰμ ἐγείρας ἐκφορᾶς καὶ καταργήσας θάνατον· Πάσχα τῆς ἀφθαρσίας, τοῦ κόσμου σωτήριον.</p> <p>Τροπάριον¹³⁴.</p> <p>Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν θανάτῳ θάνατον πατήσας καὶ τοῖς μνημασίς ζωὴν χαρισάμενος.</p>	<p>Гвѣѣтіленъ.</p> <p>Плѣтїю ѡснѣвъ ѡкѡ мѣртвъ, Царї ѡ Гбсподї, трїднѣвенъ воскресѣвъ ѡсї, ѡдѡма воздвїглъ ѡ тлї, ѡ ѡпразднїлъ смѣртъ Пѡсха негнѣнїѡ мїра спасѣнїѣ.</p> <p>Тропѡрїѡ.</p> <p>Хрїстѡсъ воскресѣ ѡзъ мѣртвъхъ, смѣртїю смѣртъ попрѡвъ, ѡ сдѡнїмъ во грѡбѣхъ; жївѡтъ дарѡвѡвъ.</p>
--	--

[Залеський М., 2012, с. 138]

І що важливо, поезика богослужбових текстів виявлялася в образах, метафорах, епітетах, а самі слова церковнослов'янської мови української редакції були зрозумілими тим, хто молився в храмі.

Виникає питання: чому ж, на думку окремих виконавців, монодія є важкою для сприйняття, а то й виконання. Так, монодія не є концертним чи романтично-рахманізованим стилем, який переважно плекався у хорових колективах. Монодія – це вслуховування, молитва, яка провадить своїми напівами; тут не сховаєшся за красою гармоній, звучністю. Монодія – це особливий стан чування й спілкування з Богом, особливо коли кілька голосів виконують одну мелодію.

Сьогодні чимало гуртів працюють над автентичним виконанням давньої музики. Зокрема, ансамбль «Клірос» під керівництвом о. Луки Михайловича виконує монодійні піснеспіви⁸, «Капела Леополіс» кропітливо працює над партесними компо-

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1r0OUD51cok&t=14s>

зиціями⁹. Доказом складності виконання є й редакції концертів Д. Бортнянського у виданні Маріки Кузьми [Kuzma M., 2008], що їх, на жаль, хорові колективи не беруть до уваги, віддаючи перевагу редакції М. Чайковського, а отже – іншому розумінню православної традиції співаних текстів, тобто вже XIX ст. Колективам, які звикли до стилю виконання репертуару XIX ст., не так легко вдається проникнути в ті тонкощі музично-риторичного передавання тексту, які бачили раніші століття.

Отже, історія церковного співу давньої київської традиції тісно пов'язана з візантійським обрядом, а головню, з її переданням стилів і форм, жанрів і музично-поетичних образів. Сакральне мистецтво продовжувало свій професійний розвиток через навчання церковного співу в кожній парафії. Власне, на українських землях візантійська культура переплелася з європейською і з виникненням нових форм музичного виконання. Літургійний спів продовжував розвиватися в багатоголосій музиці, доповнюючись згодом національними рисами.

1. Harri J. St. Petersburg Court Chant and the Tradition of Eastern Slavic Church Singing. Turku 2011.
2. Ignatenko E. Die byzantinischen Gesänge in den Ukrainischen und Weißrussischen Handschriften des 16.–18. Jahrhunderts: Identifizierung der Quellen // Theorie und Geschichte der Monodie: Bd. 10. Wien 2018, Brno 2020. С. 189–228.
3. Kuzma M. Bortniansky: 35 Geistliche Konzerte für Chor (Critical Edition of the Choral Concertos of Dmitry Bortniansky). Carus International, 2016.
4. Makris E. Exegesis beyond Borders: Two Unusual Cases of Exegetic Interpretation // Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, Peeters, Leuven 2013. P. 291–317.
5. Андреев А. Книжная справа Ирмология в Москве в XVII веке: дис... канд. наук. Санкт-Петербург, 2018.
6. Антонович М. Українські співаки на Московщині у 17 ст. // Musica sacra. Львів 1997. С. 186–200.
7. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв. Ленинград, 1949.
8. Вознесенский И., Церковное пение православной юго-западной Руси по Ирмологам XVII і XVIII вв. Вып. 3: Ирмолог Гавриила Головни 1752 р. и круг Церковных песнопений по напеву Киево-печерской Лаври, ред. Л.Д.Малашкина. Москва-Ляйпциг: Юргенсон 1898.
9. Граб У. Що стоїть за фактами, або Два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2017. С. 61–72.
10. Дмитриевский А. Исправление книг при патриархе Никоне и последующих патриархах. Москва, 2004.
11. Дутко А., Качмар М. До питання збереження напівів у сучасній півчій практиці української церкви // Перемиські архієпархіальні відомості, 29. Перемишль, 2021. С. 231–253.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qb5K-8sOfp4&t=7s;> <https://acappella-leopolis.com/uk/about>

12. Залеський М. Основи візантійської ритміки // Каллофонія : науковий збірник з історії української монодії та гимнографії, ч. 6. Львів: Інститут церковної музики УКУ, 2012. С. 133–171.
13. Качмар М. Канон на Різдва Христове: до питання збереження редакції співа-них церковнослов'янських текстів XVI–XX ст. // Українська музика: науковий часопис. 2021/1. С. 75–83.
14. Качмар М. Августу єдиновластующю: спроба транскрипції кулизмяної нотації // Перемиські архієпархіальні відомості, 28. Перемишль 2020. С. 320–331.
15. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотації. Дис...канд. мист. Львів, 2015.
16. Качмар М. Шляхами розвитку ірмологійного співу // Патріярхат, 2021/6. С. 36.
17. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і компози-торський аспекти). Київ, 2018. 654 с.
18. Куземська Г. Якою мовою молилася давня Україна: Правила української тран-слітерації церковнослов'янських текстів. Вид. 2-ге, доопрацьоване і значно до-повнене. Київ, КЖД «Софія», 2012. 112 с.
19. Кузьмінський І. Вітоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся. Дис... канд. мист. Київ, 2014.
20. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публі-кація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Мар-рії Качмар; редактор Крістіан Ганнік [=«Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26] Львів: УКУ, 2019. хххii+604 с.
21. Мойсієнко В. Віденський Октоїх – пам'ятка церковнослов'янської мови дав-ньоукраїнської (галицько-волинської) редакції // Віденський Октоїх. Codex Vindobonensis Slavicus 37 / Дослідження : міжнародна колективна монографія; від. ред. Л. Гнатенко = Research: international collective monograph; ed. L. Hnatenko. Київ : Горобець, 2021, с. 195–229.
22. Петринко О. Біблійні пісні в недільному та святковому богослужінні Єрусалиму від кінця II століття до виникнення поетичних канонів // Наукові записки Українського католицького університету. Серія : Богослов'я, вип. 2. Львів, 2015, с. 197–223. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzuku_2015_2_12].
23. Рудейко В. Христос посеред нас. Впровадження у літургійне богослов'я Цер-ков візантійської традиції. Львів: Вид-во УКУ, 2015.
24. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії: Монографія. Львів, Видавель Тетюк Т. В. 2014.
25. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Очерки. Моск-ва : Музыка, 1969.
26. Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіянської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 1, кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький універ-ситет, 2022. 960 с.
27. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка в Україні // Каллофонія: нау-ковий збірник з історії української монодії та гимнографії, ч. 10. Львів: Інсти-тут церковної музики УКУ, 2020. С. 179–215.
28. Шевчук О. Київський наспів у контексті церковно- монодичного співу Украї-ни та Білорусії XVII–XVIII ст. (джерела, жанри, риси стилістики). Дис... канд. мист. Київ, 1999.
29. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмології 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів 1996.
30. Ясіновський Ю. Благовіщенський кондакар у виданні Максима Бражнікова // Каллофонія : науковий збірник з історії української монодії та гимнографії, ч. 10. Львів: Інститут церковної музики УКУ, 2020, с. 239–255.

31. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів: Поліграфічний центр Вид-ва Львівської політехніки, 2011. 468 с.
32. Ясіновський Ю. Рання історія слов'яно-руського церковного співу. Калофонія : науковий збірник з історії української монодії та гимнографії, ч. 10. Львів: Інститут церковної музики УКУ, 2020, с. 40–54.

-
1. Harri J. St. Petersburg Court Chant and the Tradition of Eastern Slavic Church Singing. Turku 2011.
 2. Ignatenko E. Die byzantinischen Gesänge in den Ukrainischen und Weißrussischen Handschriften des 16.–18. Jahrhunderts: Identifizierung der Quellen // Theorie und Geschichte der Monodie: Bd. 10. Wien 2018, Brno 2020. С. 189–228.
 3. Kuzma M. Bortniansky: 35 Geistliche Konzerte für Chor (Critical Edition of the Choral Concertos of Dmitry Bortniansky). Carus International, 2016.
 4. Makris E. Exegesis beyond Borders: Two Unusual Cases of Exegetic Interpretation // Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, Peeters, Leuven 2013. P. 291–317.
 5. Andreev A. Knizhnaya sprava Irmologiya v Moskve v XVII veke: dis... kand.nauk. Sankt-Peterburg 2018.
 6. Antonovych M. Ukrainski spivaky na Moskovshchyni u 17 st. // Musica sacra. Lviv 1997. С. 186–200.
 7. Brazhnikov M. Puti razvitiya i zadachi rasshifrovki znamennoho rospeva XII–XVIII vv. Leningrad, 1949.
 8. Voznesenskij I., Cerkovnoe penie pravoslavnoj yugo-zapadnoj Rusi po Irmologam XVII i XVIII vv. Vyp. 3: Irmolog Gavriila Golovni 1752 r. i krug Cerkovnih pesnopenij po napavu Kievo-pecherskoj Lavri, red. L.D.Malashkina. Moskva-Lyajpcig: Yurgenson 1898.
 9. Hrab U. Shcho stoit za faktamy, abo dva pohliady na pokhodzhennia ukrainskoi liturhiinoi muzyky v epistolarii Myroslava Antonovycha // Ukrainske mystetstvo-znavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. Kyiv, 2017. S. 61–72.
 10. Dmitrievskij A. Ispravlenie knig pri patriarhe Nikone i posleduyushih patriarhah. Moskva 2004.
 11. Dutko A., Kachmar M. Do pytannia zberezhenia napiviv u suchasni pivchii praktytsi ukrainskoi tserkvy // Peremyski arkhieparkhialni vidomosti, 29. Peremysl, 2021. S. 231–253.
 12. Zaleskyi M. Osnovy vizantiiskoi rytmiky // Kalofoniia : naukovyi zbirnyk z istorii ukrainskoi monodii ta hymnografii, ch. 6. Lviv: Instytut tserkovnoi muzyky UKU, 2012. S. 133–171.
 13. Kachmar M. Kanon na Rizdvo Khrystove: do pytannia zberezhenia redaktsii spivanykh tserkovnoslovianskykh tekstiv XVI–XX st. // Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys. 2021/1. С. 75–83.
 14. Kachmar M. Avhustu yedynovlastvuiushchu: sproba transkryptsii kulyzmianoi notatsii // Peremyski Arkhieparkhialni Vidomosti, 28. Peremysl 2020. С. 320–331.
 15. Kachmar M. Shliakhamy rozvytku irmoloinoho spivu // Patriiarkhat, 2021/6. С. 36.
 16. Kachmar M. Strukturna orhanizatsiia pispiviv tserkovnoi monodii na osnovi porivniialnoho analizu vizantiiskoi, sloviano-ruskoi ta kyivskoi notatsii. Dys... kand.myst. Lviv 2015.
 17. Kostiuk N. Ukrainska bohosluzhbova muzychna kultura 1801–1916 rokiv (naukovydydaktychnyi, uzhytkovo-spivochyi, kontsertno-vykonavskiy i kompozytorskyi aspekty). Kyiv 2018, 654 s.
 18. Kuzemska H. Yakoiu movoiu molylasia davnia Ukraina: Pravyla ukrainskoi transliteratsii tserkovnoslovianskykh tekstiv. Vyd. 2-he, doopratsovane i znachno dopovnene. Kyiv, KZhd «Sofiiia», 2012. 112 s.

19. Kuzminskyi I. Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia. Dys...kand.myst. Kyiv 2014.
20. Lavrivskyi nevmennyi Irmolohion kintsia XVI stolittia: Faksymilna publikatsiia, komentar, doslidzhennia/ pidhotuvav Yurii Yasinovskiy, za uchasti Marii Kachmar; redaktor Kristian Hannik [=«Kyivske khrystyanstvo, t. 18; Istoriia ukrainskoi muzyky: Dzherela, vyp. 26] Lviv: UKU, 2019. khxxii+604 s.
21. Moisiienko V. Videnskyi Oktoikh – pamiatka tserkovnoslovianskoi movy davnoukrainskoi (halytsko-volynskoi) redaktsii // Videnskyi Oktoikh. Codex Vindobonensis Slavicus 37 / Doslidzhennia : mizhnarodna kolektyvna monohrafiia; vid. red. L. Hnatenko = Research: international collective monograph; ed. L. Hnatenko. Kyiv : Horobets, 2021, c. 195–229.
22. Petrynko O. Bibliini pisni v nedilnomu ta sviatkovomu bohosluzhinni Yerusalymu vid kintsia II stolittia do vynyknennia poetychnykh kanoni // Naukovi zapysky Ukrainskoho katolytskoho universytetu. Serii : Bohoslovnia, vyp. 2. Lviv, 2015, s. 197–223. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzuku_2015_2_12].
23. Rudeiko V. Khrystos posered nas. Vprovadzhenia u liturhiine bohoslovnia Tserkov vizantiiskoi tradytsii. Lviv: Vyd-vo UKU, 2015.
24. Syrotynska N. Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii: Monohrafiia. Lviv, Vydavets Tetiuk T. V. 2014.
25. Skrebkov S. Russkaya horovaya muzyka XVII – nachala XVIII veka. Ocherki. Moskva : Muzyka, 1969.
26. Supraslski kantyky kintsia XVII stolittia – pamiatka vasyliianskoi tserkovnoi muzyky: u 3-kh t., 2-kh kn. / rekonstruktsiia, nabir notnykh tekstiv i doslidzhennia O. Shumilinoi; nauk. red. Yu. Iasinovskiy; t. 1, kn. 1: Faksymile supraslskykh kantyktiv. Transkryptsiiia partytury. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet, 2022. 960 s.
27. Tsalai-Yakymenko O. Muzychno-teoretychna dumka v Ukraini // Kalofoniia : naukovyi zbirnyk z istorii ukrainskoi monodii ta hymnografii, ch. 10. Lviv: Instytut tserkovnoi muzyky UKU, 2020. C. 179–215.
28. Shevchuk O. Kyivskiy naspiv u konteksti tserkovno- monodychnoho spivu Ukrainy ta Bilorusii XVII-XVIII st. (dzherela, zhanry, rysy stylistyky). Dys...kand. myst. Kyiv, 1999.
29. Iasinovskiy Yu. Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16-18 stolit. Kataloh i kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennia. Lviv 1996.
30. Iasinovskiy Yu. Blahovichchenskyi kondakar u vydanni Maksyma Brazhnikova // Kalofoniia : naukovyi zbirnyk z istorii ukrainskoi monodii ta hymnografii, ch. 10. Lviv: Instytut tserkovnoi muzyky UKU, 2020, s. 239–255.
31. Iasinovskiy Yu. Vizantiiska hymnografiia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu. Lviv : Polihrafichnyi tsentr Vyd-va Lvivskoi politekhniki, 2011. 468 s.
32. Iasinovskiy Yu. Rannia istoriia sloviano-ruskoho tserkovnoho spivu. Kalofoniia : naukovyi zbirnyk z istorii ukrainskoi monodii ta hymnografii, ch. 10. Lviv: Instytut tserkovnoi muzyky UKU, 2020, s. 40–54.