

8. Горфункель А.Х. К спорам о Возрождении // Средние века: Сборник. – М.: Наука, 1983. – Вып. 46. – С. 214-218.
9. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения: Учеб. для вузов / Л.М. Брагина, О.И. Варьяш, В.М. Володарский и др.; Под ред. Л.М. Брагиной. – М.: Высш. школа, 2001. – 479 с.
10. Кастильоне Б. Придворный / Пер. О.Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI века. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 181-246.
11. Кёнигсбергер Г.Г. Средневековая Европа, 400 – 1500 годы / Пер. с англ.; Предисл. Д.Э. Харитоновича. – М.: Весь Мир, 2001. – 384 с.
12. Кондзьолка В.В. Історія середньовічної філософії: Навч. посіб. – Львів: Світ, 2001. – 320 с.
13. Корнетов Г.Б. История педагогики. Введение в курс “История образования и педагогической мысли”: Учеб. пособ. – М.: Изд-во УРАО, 2002. – 268 с.
14. Новый тлумачний словник української мови: У 3-х т. – К.: АКОНІТ, 2004. – Т.1. – А-К. – 926 с.
15. Попова М.К. “Век Елизаветы”. Королевская власть и печатное слово // Культура Возрождения и власть. – М.: Наука, 1999. – С. 172-177.
16. Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса / Под. ред. В.И. Рутенбурга. – Л.: Наука, 1982. – 216 с.
17. Пикколомини Э.С. О воспитании детей / Пер. Н.В. Ревякиной // Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV – XVII вв.) / Сост., вступ. статья и коммент. Н.В. Ревякиной, О.Ф. Кудрявцева. – М.: Изд-во УРАО, 1999. – С. 215-223.
18. Ревякина Н.В. Гуманист Пьетро Паоло Верджеро об умственном труде ученых // Европа в средние века. Экономика, политика, культура: Сб. ст. – М.: Наука, 1972. – С. 341-354.

**Костенников А.М.**

### **К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДРАМ Р. ВАГНЕРА**

Анализ музыкальных драм Р. Вагнера показывает, насколько велика в них драматургическая роль хора и ансамбля, и как от произведения к произведению композитор находит новые приемы, тембровые сочетания, расширяет сценические возможности хора и ансамбля в м музыкально-драматическом действии. В процессе эволюции создается особый вагнеровский стиль, вобравший в себя наиболее полно художественные достоинства хора и ансамбля, открыв их новые вокально-тембровые и драматургические возможности.

Найденное Р. Вагнером в области хорового письма не является достоянием только его творчества. Новаторские принципы композитора нашли свое применение как в зарубежной, так и в русско-советской музыкальной культуре.

Однако проблема творчества Р. Вагнера в наше время значительно глубже и сложнее. Она выходит за рамки востребованности реформаторских идей композитора в современной музыкальной культуре и заключается в том, чтобы сохранить вагнеровское в творчестве самого Вагнера во всем его музыкально-сценическом и драматургическом комплексе.

Вторую половину XX и начало XXI века можно назвать ренессансом творчества Вагнера-создателя музыкальной драмы. После фашистской экспансии мрачная тень нацизма еще долго «омрачала» и компрометировала как личность Р. Вагнера, так и его творчество в глазах мировой общественности. В этом значительную роль сыграла дружба Винифред Вильямс – жены Зигфрида Вагнера (сына композитора) с А. Гитлером, укрепившаяся на почве общего преклонения перед Р. Вагнером. К ней, Винифред Вильямс, после смерти Зигфрида Вагнера в 1930 году переходит вся полнота власти вагнеровским Домом торжественных представлений. Она будет руководить фестивалем вплоть до 1944 года, находясь в роли «второй Козимы», когда байройтская традиция прервется на 7 лет.

Именно при Винифред Байройтский фестиваль превращается в ассамблею партийной верхушки национал - социалистов, куда стремились попасть все, кто пытался сделать карьеру или укрепить свое общественное положение в условиях нацистского режима. В вагнеровской усадьбе Ванфрид часто бывает Гитлер на правах члена семьи. Байройт объявляется «памятником культуры национального значения» и заваливается субсидиями. Планируется даже строительство нового театра на Зеленом холме, рядом со старым Домом торжественных представлений, над которым собирались соорудить подобие саркофага.

После крушения нацистской Германии Винифред Вагнер была признана судом «причастной к преступлениям нацизма», однако сумела добиться смягчения приговора, доказав, что спасла от транспортировки в концлагерь нескольких неарийских сотрудников фестиваля. Тем не менее, вплоть до конца своей жизни в 1980 году, тень прошлого преследовала ее.

С 1951 года руководство фестивалем возглавили дети Винифред и Зигфрида (внуки Р.Вагнера) – братья Виланд (1917 – 1966) и Вольфганг (1919) Вагнеры.

Процесс деформации миропорядка, во время Второй мировой войны, не остался достоянием истории. Похоже что он продолжился в переоценке ценностей человеческой цивилизации, в том числе и в изменении взглядов на творчество Р. Вагнера. Режиссер Виланд Вагнер решительно берет курс на эстетическое и идеологическое обновление фестиваля. Из спектаклей исчезают все «лишние» детали, вся помпезность прошедших эпох, что вызывает гнев вагнерианцев старой гвардии. После смерти Виланда единовластным правителем на Зеленом холме остается Вольфганг.

С именем Вольфганга Вагнера принято связывать реставрацию байройтского культа старого образца. Однако сам внук композитора проявил себя в совершенно другой роли.

Так, еще в конце семидесятых годов, прошлого, XX века была учреждена так называемая «байройтская мастерская». Видные оперные режиссеры из года в год осуществляли постановку всех опер цикла «Кольца». Первым был Патрис Шеро, юбилейные постановки которого к 100-летию премьеры «Кольца» в 1976 году, их декорации и костюмы были решены в стиле «а la век XX» и названы критикой «кольцом

века». Затем последовал Гарри Купфер, у которого в байройтских постановках Брюнгильда, Зигфрид и Вотан играли и пели в комиссарских кожанках, галифе и солнцезащитных очках. Продолжением является своеобразное «дизайнерское кольцо», созданное Альфредом Кирхнером.

Эти «эксперименты» на фоне других реалистичных, близких к авторскому сценографическому замыслу постановок байройтских фестивалей не являются исключением.

В 1980 – 81 годах Пьер Булез (в качестве дирижера) и Вольфганг Вагнер (в качестве постановщика) воспроизвели на байройтской сцене полностью тетралогия «Кольцо Нибелунга». В этой версии режиссерско-постановочное и сценографическое решение не только значительно отступает от авторского замысла, но и вступает в явное противоречие с музыкально-интонационным материалом «Кольца», который, и это надо подчеркнуть, интерпретирован П. Булезом блестяще. Однако зрительный ряд спектакля (декорации, костюмы героев и действующих лиц, их физический облик мизансценические решения) намеренно измененный не соответствует мифологически-временным и эстетическим принципам создателя тетралогии. Подобные переисправления и приводят в замешательство своим несоответствием между видимым и слышимым. Они особенно ощутимы в ансамблевых и хоровых сценах «Кольца». Известно, насколько принципиально Р. Вагнер относился к временному фактору сюжетов своих произведений. Намеренно исключив историческую достоверность и определенность, Р. Вагнер отдает решительное предпочтение вневременным мифологическим событиям жизни их героев. Этим композитор предоставил себе неограниченную возможность в оценке и воспроизведении политических, экономических, социально-культурных и эстетических представлений своего времени. И поэтому музыкальный язык всей тетралогии является результатом сюжетно-образной канвы и вытекает из нее которая удивительной детальностью и режиссерско-постановочной точностью отражена и зафиксирована Р. Вагнером в каждой из четырех частей «Кольца». Только при условии полного единства сценического и музыкального воплощения авторской идеи можно проникнуть в глубину и понять истинный смысл замыслов музыкальных драм Р. Вагнера. Необходимая взаимосвязь видимого и слышимого существенно нарушена в постановке тетралогии П. Булезом и В. Вагнером, что привело, по мнению автора публикации, к художественной недостоверности, деформации и искажению концепции оперной реформы Р. Вагнера.

Так, к значительным «переисправлениям» прибегают постановщики «Кольца» в последней части тетралогии – «Гибели богов». В третьей и четвертой сценах второго действия важное место отведено мужскому хору, изображающему вассалов, и эпизодически смешанному, когда к мужским голосам добавляются женские.

На трубный зов воловьего рога Хагена и его словесный призыв «По разным тропам поспешно и торопливо устремляются на сцену вооруженные вассалы, сначала по одиночке потом все большими и большими группами». Так должно быть у Р. Вагнера согласно его указаниям. У внука композитора, Вольфганга Вагнера свое оригинальное видение этой сцены. Он, как художественный руководитель и постановщик байройтского спектакля 1981 года, совместно с П. Булезом решил, что будет более уместно в этих сценах отразить революционное прошлое своего деда.

Хаген, одетый в современный мужской костюм с галстуком, уже не трубит в рог (и поэтому слушателю приходится только догадываться, что именно в оркестре имитируют медные духовые) но, размахивая архаическим копьем, сзывает вассалов. Из разных щелей, проемов и закоулков замка на сцену стекается народ в пролетарской одежде. С пиками, копьями, секирами, винтовками и даже автоматами (возможно Калашникова) они сразу начинают вопрошать: «Кто в рог трубит?» Что им ответить, если в рог вообще никто не трубил! Но пролетарские вассалы продолжают обмениваться хоровыми репликами: «Мы взяли мечи!» (двое вторых басов), «Схватили мы копья» (уточняют свою экипировку двое вторых теноров). Но совершенно неизвестно, что возглашали те, кто держал в руках огнестрельное оружие, так как Вагнер – дед не предусмотрел такой поворот событий.

И вот в это пролетарское окружение вторгается в современном черном смокинге с бабочкой, Гунтер, волоча за собой упирающуюся Брюнгильду в широких белых одеждах из неизвестно каких времен. Их встречает герой - Зигфрид в щегольски подогнанном аристократическом смокинге, и тоже с бабочкой, но с Гутруной. Она в великолепно декольтированном платье великосветской дамы из времен ближе к XX веку н.э. В уста этой экзотической толпы и представителей «высшего общества», постановщики драмы вкладывают не революционно-пролетарские песни и салонные романсы, а оригинальный авторский (вагнеровский) музыкальный материал.

Своей кульминации подобный анахронизм, когда события одной эпохи перенесены по воле постановщиков в другую, достигает в сценке клятвы Зигфрида на копье. Бесстрашный мифологический герой в смокинге, его окольцованные пальцы, охватывающие острое архаического копья, древко которого в руках Хагена в цивильном костюме и слова Зигфрида взывающие к правде – («Сталь копья, жало святое!

Дай крепость клятвенной правде!») звучат и зрительно воспринимаются как святотатство, как надругательство над художественными принципами Рихарда Вагнера, над его теорией музыкальной драмы.

Третье действие, помимо своего драматического содержания, отличается особой поэзией, поскольку действие разворачивается на фоне истинно романтических стихий – воды чистого, вечно струящегося Рейна и жизненно-оптимистичной зелени таинственно-девственного леса. И в этот поэтический пейзаж Вагнер вводит звучание терцета русалок, чистое и такое же прозрачное как воды Рейна, в которых они находятся. Водная стихия, и сам терцет дочерей Рейна, – та высшая гармония, делающая первую сцену художественно и драматургически убедительной. А диалог русалок и Зигфрида пикантно-романтическим, не ущемляющий героических черт и достоинств самого героя. Хроматическая и ритмическая изысканность вокальных партий речных сестер заключает в себе полифункциональное значение, характеризуя индивидуальные качества участников ансамбля и одновременно окружающую их изменчиво движущуюся среду.

Мир романтики и гармонии между человеком и природой исчезает и совершенно не присутствует у постановщиков спектакля 1981 г. Железобетонная конструкция гидросооружения в виде плотины перегораживает все сценическое пространство и являет тот индустриальный пейзаж, на фоне которого дочери Рейна, с трудом выбравшись из-под бетонных опор, где нет и намека на струящиеся воды, поют романтическую музыку Р. Вагнера. Ни содержанием текста, ни содержанием мелодического материала, это никак не соотносится со сценическими декорациями.

Здесь же на дне Рейна, у основания плотины, происходит диалог Зигфрида и русалок, которые с «романтическим» пением на устах ползают у ног героя, а затем конвульсивно перекатываются по сценическому пространству. Сам же Зигфрид одет в рваное рубище, но с непобедимым Нотунгом в руке. Сюда же, на дно Рейна, где только что «плескались» в пыли русалки, спускаются вассалы с винтовками и охотничьей добычей. Романтика леса, выразительно представленная в оркестре, отсутствует вообще. Здесь же, после хладнокровного убийства Зигфрида, на первых звуках траурного марша, появляется пролетарский люд рассматривающий покинутое вассалами мертвое тело героя. Гениальная музыка марша, вобравшая в себя весь драматический и драматургический смысл кульминации драмы, превратилась, по воле постановщиков, в звуковой фон для глазающей, невесты откуда взявшейся толпы. И опять, как в «Валькирии», появившийся «молчаливый хор», отсутствует в авторской версии. Подобные «дополнения» еще раз свидетельствуют о невежественном отношении постановщиков к эстетическим принципам оперной реформы Р. Вагнера, что в конечном счете несет художественные искажения, а вместе с тем и фальшь в восприятии произведений создателя музыкальных драм.

Еще более свободное обращение с вагнеровским материалом драмы – мистерии «Парсифаль» позволяет уже упоминавшийся Гарри Купфер (дирижер Даниель Баренбойм). И дело не в том, что декорации, своей металлической фактурой и блеском, а также огромным люком космического аппарата, переносят действие во внеземное пространство, в которое неизвестным образом проникает Кундри в земных лохмотьях и Парсифаль с луком напоминающим плохую детскую игрушку, а в том, что весь хоровой и ансамблевый комплекс направлен не решение иных, выходящих за рамки авторской драматургии, задач. Очистив драму от всех сценических элементов эпохи средневековья, постановщик спектакля и вовсе вносит значительные изменения в либретто, ни мало не заботясь о том, что этим нарушается единство текстовых и музыкальных образов.

Известно, как сложно и под придирчиво постоянным вниманием Р. Вагнера, создавались Павлом Васильевичем Жуковским (1845 – 1912) декорации, костюмы и прочее сценическое оформление «Парсифаля». «Гений, который пишет с чувством», – так однажды представил композитор своего русского друга. Только на эскизы декораций и костюмов ушло почти два года мучительно-напряженного труда. Декорации дворца и волшебного сада Клингзора, храма Грааля имели реальные прототипы, выбранные Вагнером во время его совместных с Жуковским путешествий по Италии. Все это должно было максимально согласовано соотноситься со всеми музыкально-сценическими компонентами спектакля. И особенно такие сложные сцены в храме Грааля, которые насыщены хоровым действием и требующие трехъярусного расположения хоров в вертикальной плоскости для создания реально-правдоподобной и эмоционально воздействующей акустики храма. И декорации П. В. Жуковского полностью соответствовали требованиям композитора.

Г. Купфер полностью исключает эту авторскую концепцию. Более того, хоры, располагающиеся на среднем и высоком уровнях храма, вообще выводит из сценического пространства. Пение юношей и мальчиков таким образом лишено своего первоначального значения и не отвечает замыслу Р. Вагнера.

Мастерство же хорового письма и темброво-акустические открытия композитора остались драматургически не востребованными в первом и третьем актах.

Во втором действии, в волшебных садах Клингзора происходят особенно радикальные «переисправления» Р. Вагнера. В них вообще отсутствует и хор и ансамбль цветочных дев. На сцене, вместо живописного разноцветия флоры, размещены шестнадцать телевизионных экранов, которые демонстрируют живые девичьи прелести. Шокированный Парсифаль ведет не менее шокирующий диалог с телеэкранными девами, сущность которых «простец святой» пытается постичь, заглядывая за маниторы и нежно поглаживая экраны. Этот электронно-антропологический диалог завершается с появлением Кундри, которая являет собой живую и обольстительную красоту.

Фотограф Ганс Брандт, работавший в Байройте в период подготовки «Парсифаля» к постановке вспоминает интересный эпизод: *«Было уже написано много эскизов на большой картонной доске, однако Вагнер оставался недоволен. Художник был в отчаянии. Однажды, как раз во время моего разговора с Жуковским, вошел внутренне раздраженный Вагнер взглянул на новый эскиз волшебного сада, бросил его тот час в угол к остальным и взволнованно закричал: «Не то! Эти цветы не подходят к моей музыке. Если бы я только мог рисовать!» Ничего не говоря, как он представляет этот волшебный сад, он, не попрощавшись выбежал из комнаты».*

Похоже, Г. Купфера не волновали подобные исторические достоверности и поэтому, игнорируя цвето-музыкальные особенности этой сцены, он устами телеэкранных дев, в ритме прелестного вальса, предлагает Парсифалю: «О мой милый мальчик! Я твой цветочек! В лепестках моих ты ласки изведай любви!» Эта уникальная сцена потрясает как в авторском, вагнеровском, варианте, так и в варианте постановки 1993 года. Но эти потрясения совершенно различного свойства.

В первом случае эта многокрасочная сцена потрясает своим гениальным, музыкально-драматургическим и сценическим решением, где масштабный диапазон эмоционально-чувственного действия, представлен ансамблево-хоровым комплексом основанном на одном единственном тембре – с о п р а н о, представляя собой гениальные вариации на один женский тембр.

В другом же случае потрясает удивительное невежество, уничтожающее уникальную сцену, не имеющую аналога в мировой музыкальной культуре. Выполненная мастером, безупречно владеющим хоровой и ансамблевой техникой письма и блестяще воплощенной в музыкальной флористике действия, сцена цветочных дев оказалась принесенной в жертву моды, индивидуальных амбиций и коммерческого успеха. Подобные эксперименты ведут не просто к деформации, но и к уничтожению исторически уникального опыта оригинальной личности Р.Вагнера, а его художественно-эстетические принципы низводятся до массового ширпотребного вкуса. И этот процесс разрушения авторских замыслов продолжается и сегодня в еще более шокирующих формах. И где? В заповеднике вагнеровского творчества – в Байройте. Свидетельством тому статья доктора искусствоведения К. В. Зенкина «Байройт – 2004: поединок с Вагнером» напечатанная в журнале «Музыка и время» № 5 за 2005 год. Будучи участником вагнеровского фестиваля автор статьи излагает свои наблюдения представляющие значительный интерес к поставленной проблеме.

В настоящее время возрождение вагнеровского искусства в России идет исключительно под флагом Санкт-Петербургского Мариинского театра и его лидера – художественного руководителя и дирижера Валерия Гергиева. «Летучий Голландец» (1998), «Лоэнгрин»(1999), осуществление грандиозного проекта по воссозданию «Кольца нибелунга» начавшееся в 2000 году и завершившееся полным представлением тетралогии 13,14,16,18 июня 2003 года внушает оптимизм. Одновременно настораживает то, что параллельно идет своеобразная, как заметил один из критиков, *«переориентация нашего коллективного оперного сознания в направлении новой эстетики и специфически вагнеровской музыкальной энергетики»* (цитируется по статье Махровой Э. «Русская культура: с Вагнером или без него?» из книги Р. Вагнер и Россия С-П 2001г). Не уведут ли современные прочтения от самого Р. Вагнера. Ведь проблема возрождения творчества композитора – это и возрождение традиций собственной культуры XIX – XX веков.

Изложенная выше критика, не является основанием для выводов о невозможности современного прочтения творчества Р.Вагнера без ущерба его художественным принципам. Напротив! Именно наше время с его уникальным техническим уровнем развития дает неограниченные возможности полноценного воссоздания вагнеровских партитур с выявлением всех, самых тончайших, драматургических нюансов. Только вектор современности следует обратить в направлении подлинного творца и его художественно-

эстетических принципов, а не в противоположную от них сторону, усмирив при этом индивидуальные амбиции и устремив творческую фантазию на безусловное выполнение воли Р. Вагнера-композитора, поэта, философа, драматурга, дирижера и режиссера. Именно в таком комплексе личность великого реформатора и творца музыкальной драмы представлена в каждом его творении.

В оптимальном «сотрудничестве» со сферой высоких технологий может быть достигнута максимальное единство между напряженностью сценического действия и перемещением звука в пространстве зрительного зала. Это, в свою очередь, дает возможность усилить драматургическую значимость хора, ансамбля и сцен с их участием в масштабе всего спектакля, а новаторство в ансамблево-хоровой сфере обретут еще большую рельефность и художественную выразительность.

Заявленная тема настоящей работы и анализ ее музыкально-драматургического материала направлены на выявление уникальных свойств одной из важнейших составляющих музыкального театра – ансамблево-хорового комплекса. Одновременно с этим поставлена задача защиты и сохранения музыкально-исторического ландшафта и «архитектурного» ансамбля оперного искусства XIX века, в котором творчество Р. Вагнера является одним из ярчайших созвездий первой величины. Таинственно-мерцающий блеск этой космической совокупности еще долго будет объектом научного внимания, в том числе и та сфера к которой прикоснулся автор данной работы.

## **Стріхар О. І. РОЗВИТОК НОТНОЇ ГРАМОТИ ЗА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИМИ РУКОПИСАМИ XVII ст.**

Постановка проблеми. Історичний досвід показує, що Україна досягла високого професіоналізму з питань музичної педагогіки та мистецтва. Набута Україною самостійність створила сприятливі умови подальшого удосконалення культурно-освітньої практики і цьому сприятиме глибоке дослідження історичних здобутків українського народу.

Використання культурної спадщини є однією з головних складових у розбудові незалежної України. Матеріали наших здобутків, викладених у даній статті, сприятимуть більш глибокого розуміння піднятих питань та їх використання в сучасному житті.

Стан вивчення проблеми. У виток джерел нотної грамоти за вокально-хоровими рукописами XVII ст. стоять видатні фахівці М. Дилецький, С. Рибак, О. Мезенець, С. Фомін та ін. Дану проблему роздвигали сучасні дослідники О. Цалай-Якименко, В. Протопопов, В. Іванов, Л. Корнійка ін. Але деякі питання вимагають більш глибоких досліджень: тогочасна нотолінійна система та дитяча хорова практика, стан вокально-хорової грамоти.

Виклад результатів дослідження. Наше вивчення проблеми показує, що зміна нотацій (з крюкової на нотолінійну) протягом XVII ст. характеризувала складний процес розвитку вітчизняного хорового мистецтва та освіти. Творчі й педагогічні ідеї М. Дилецького зокрема знайшли широке визнання у тогочасній вокальній практиці. Саме з кінця 70-х років XVII ст. почало з'являтися чимало нотної ірмологічної літератури, яка стала основним дидактичним матеріалом і носієм у досягненні теоретичної думки в галузі нової нотолінійної системи та дитячої хорової практики. Щодо викладу теорії, вона охоплювала кілька сторінок і вміщувалася на початку ірмологіїв. Тут же подавалися окремі пояснення та відповідні методичні вказівки у користуванні нотним матеріалом. Останній складав основну частину ірмологічної хрестоматії. Таким чином, автори об'єднували дві важливі сторони мистецької справи – теоретично-педагогічну і практично-виконавську, ставлячи за мету засвоєння правил нотної грамоти та теоретичних знань у практиці криласного й концертного співу. Така постановка справи чітко визначила двочастинну структуру ірмологіїв – теоретичну (з нотною азбукою) і практичну (з мелодіями піснеспівів).

Теоретична частина ірмологіїв за обсягом текстового викладу значно поступалася хрестоматійному нотному матеріалу, але разом з тим вміщувала найнеобхіднішу інформацію щодо самої грамоти співу. Сюди включалося передусім графічне зображення нотного стану з поступевим розташуванням на ньому у висхідному та низхідному порядку весь церковний звукоряд, записаних різними тривалостями з їх складовими чи буквеними позначеннями в межах гексахордового звукоряду. Все частіше в ірмологіях почали з'являтися записи нотної шкали, яка давала чітке уявлення про способи написання нот на стані. Це був перший ступінь у здобутті теоретичних знань.

Елементарний теоретичний матеріал вимагав свого пояснення і тому він все частіше ілюструвався в нотолінійних ірмологіях другої половини XVII ст. Переписувачі, які одночасно були й досвідченими півчима, намагалися подати в розділі з нотної грамоти вичерпні дані, виступаючи, таким чином у ролі педагога-методиста. Найхарактерніший щодо цього один з ірмологіїв кінця XVII ст., в якому подається у висхідно-низхідному порядку весь церковний звукоряд, викладений „київською нотацією" цілими, половинними, четвертними та восьмими (по дві ноти на кожен ступінь) тривалостями з буквеним позначенням нот. Будь-яких пояснень щодо назв нот тут нема – все повинен був усно розказувати вчитель. Лише пізніше автори ірмологічної грамоти почали записувати пояснення теоретичного матеріалу. Це було цікаво тим, що дає уявлення про тривалість нот та їх назви в системі відносної сольмізації, знання яких давало можливість виконувати конкретне хорове завдання.

Оскільки в кінці XVII ст. подібні ірмології все більше ставали помітними у педагогічній практиці, їх упорядники намагалися якнайповніше викласти в них теоретичний матеріал з поясненнями та прикладами. Таким чином формувалися справжні розділи з вокально-хорової грамоти, які інколи діставали назву „Алфавітів". Одним з них був „Алфавіт ірмогісанія" в Ірмології кінця XVII - початку XVIII ст., написаний Сімеоном Рибаким у Клюкові. Показово, що сама назва збірника підкреслює не тільки хрестоматійну спрямованість музичного матеріалу, а й педагогічну. [2]

„Алфавіт" С.Рибак починається з пояснення назв шести нотних знаків гексахорду: ут („оут"), ре („ре"), мі („мі"), фа („фа"), соль („соль"), ля („ля") і розповіді про нотний стан з п'яти паралельних ліній. Засвоєння цих знань було необхідне для вивчення ірмологічного запису і грамоти. Далі подаються відомості про