

Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського

УДК 783 (477) (09)

**ЯСІНОВСЬКИЙ
Юрій Павлович**

**УКРАЇНСЬКА САКРАЛЬНА МОНОДІЯ:
ІСТОРІЯ, ТЕКСТИ, МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ НАВЕРСТВУВАННЯ**

17.00.03 - музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ 1998

48
Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі
Музичного інституту ім. П. І. Чайковського
та мистецтв України

ЛННБ України ім. В. Стефаника



00761787 (-)

Науковий консультант: академік Академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор
ЛЯШЕНКО Іван Федорович,
завідувач кафедри музичної україністики,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства
ВЛАДИШЕВСЬКА Тетяна Феодосіївна,
завідувачка відділом давньоросійської музики
Центрального музею давньоросійської культури
та мистецтва ім. Андрія Рубльова (Москва);
академік НАН України,
доктор історичних наук, професор
ІСАЄВИЧ Ярослав Дмитрович,
директор Інституту українознавства
НАН України ім. І. Крип'якевича (Львів);
доктор мистецтвознавства, професор
П'ЯСКОВСЬКИЙ Ігор Болеславович,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського,
професор кафедри теорії музики (Київ).

Провідна установа: Одеська державна консерваторія ім. А. Нежданової,
кафедра історії української музики та музичної етнографії,
Міністерство культури та мистецтв України

Захист дисертації відбудеться «**24**» червня 1998 р. о 15 год. 30 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 50.27.01 по захисту
дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у
Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського за
адресою: Київ-1, вул. Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної
музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Автореферат розіслано «**10**» травня 1998 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М. Коханик

Сакральній монодії (гимнографії) належить одне з чільних місць у духовній спадщині українського народу. Протягом багатьох століть ця творчість була одним з найвищих проявів мистецького осягнення Божої мудрості, музикальної ментальності та професійної майстерності українців.

З другої половини 16 ст. гимнографія прискорює свій розвиток в Україні і в наступну бароккову епоху досягає своєї кульмінації. Реформується нотація, створюються численні нотолінійні пам'ятки, великого розмаху набирає музично-стильове оновлення; посилюються емоційні барви сакральної монодії, яка сприймається не лише як важливий складник церковної служби, але й як явище мистецтва. Самі сучасники характеризують монодійні піснеспіви як *з'яло красное, з'яло прекрасное і чмиленное*.

У тісній єдності зі словом українська гимнографія виробляє яскраву музично-поетичну образність, оригінальну систему музичного мислення, прийоми інтонування, принципи формотворення та композиційної побудови. Тут відбувається дифузія з пісенним фольклором, з місцевими музично-обрядовими і художньо-образними системами. Відбувався складний процес творчої еволюції, коли відмирили старі принципи і формувалися нові. Багатовіковий період активного розвитку гимнографічного мистецтва значною мірою вплинув на формування особливої музично-мистецької ментальності українського народу.

У той же час у бароккову добу значна частина гимнографічного репертуару, і насамперед жанр канонів та ірмосів, орієнтувалася на стилістику давніших епох. Відбувалася свідома реценція давніх творчих надбань у ранньоновітню добу, що забезпечувало цій культурі мистецький континуїтет. Одним з проявів такої культурної тяглості було створення на порозі Нового часу величання князя Володимиру, що було одним із виявів зміцнення історичної пам'яті.

В епоху українського Барокко завершується переорієнтація з візантійської культурної спадщини на нову західноєвропейську культурну традицію. Виробленню нової естетики і стилістики сприяла нова хвиля впливів поствізантійської культури, зокрема балкано-слов'янської, що несла підвищену емоційну образність,

нові засоби виразності, усвідомлення мистецької вартості церковного співу. А це сколихнуло місцеву гимнотворчість, інтенсифікувало її розвиток і, врешті, стимулювало розвиток української сакральної монодії бароккової доби. Сакральна монодія накопичує багатий мелодичний фонд, що став основою формування національної професійно-вокальної класики. Яскравим свідченням цього розквіту є поява багатьох сотень і тисяч нотолінійних Ірмолоїв — співочих книг поліфункційного застосування, що забезпечило їм виняткову соціально-мистецьку значимість і популярність. Тисячний корпус збережених пам'яток *Ірмолая* і став предметом нашого дисертаційного дослідження.

Сьогодні, наприкінці 20 ст., сакральна монодія посідає поки що надто скромне місце в активі української культури. Вона продовжує жити лише у прикладній функції і то далеко не у найкращих своїх зразках. І якщо у світі за останні десятиріччя спостерігається велике зацікавлення сакральними монодичними культурами, то стосовно України цього сказати не можна. Причини тут різні: значна часова дистанція, втрата повноти функціонування, зміна естетичних уподобань, помітне зниження професійного рівня носіїв церковного співу та ін. У 20 ст. ці об'єктивні передумови посилюються негативним відношенням до Церкви і церковного мистецтва тоталітарної системи. До того ж давні форми нотного запису (невменні, кулізм'яні) не дають достатньо аргументованого прочитання нотних текстів.

Зусиллями багатьох дослідників-медієвістів створена певна культурно-історична і мистецька концепція русько-української сакральної монодії як дочірньої гілки візантійського церковного співу.

Музична медієвістика ставила і розв'язувала актуальні наукові завдання та проблеми, над якими працювало багато поколінь дослідників. Українська тематика була і залишається в колі інтересів також російських науковців, оскільки розвиток української і російської гимнографії часто проходив в одному річищі, де вони перепліталися, йшли паралельними потоками, зберігаючи при цьому свою окремішність. Значно ближчою до української була білоруська культурна спадщина; в період кульмінаційного розвитку у 16-17 ст. обидві культури розвивалися в єдиній Польсько-Литовській державі.

Науковці, головню російські, зосередили коло досліджуваних

питань на двох центральних проблемах: джерелознавчі аспекти та питання дешифрування нотацій. І це зрозуміло, оскільки лише при добре опрацьованій джерельній базі та переконливому прочитанні нотного тексту стає можливим успішний розвиток широкого діапазону наукових розробок сакральної монодії.

Проте ряд об'єктивних передумов, зокрема специфіка самого матеріалу, зумовили зосередження головних зусиль на проблемі дешифрування нотних текстів. Радянських дослідників до цього спонукали ще й несприятливі обставини в умовах панування більшовицької ідеології, що значно звузило коло питань цієї проблематики. Нова генерація науковців обирала переважно дешифрування нотації та суміжні з нею питання, що не стимулювало пошуків нових джерел і пам'яток. А це спричинило велику диспропорцію між наявним фондом нотованих рукописів і невеликим їх числом, введеним у науковий обіг.

В Україні, де музична медієвістика навіть не набула офіційного визнання, ці труднощі були ще більшими. Досить сказати, що у головному осередку музикознавчої україністики — відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України — взагалі не було фахівців-медієвістів (ця ситуація не змінилася і по сьогоднішній день).

І все ж можна говорити, що нині музична медієвістика в Україні вже формується як предмет наукових студій. Тому дуже важливо, щоб цей початковий етап виробив необхідні передумови, відповідну наукову методологію та джерельну базу для майбутніх досліджень — розширених, і поглиблених.

На сьогодні найактуальнішим завданням музичної медієвістики є введення у науковий обіг усього фонду збережених пам'яток¹. Повнота введеного нами у науковий обіг рукописного фонду гимнографічних пам'яток забезпечує максимальне охоплення хронологічних, територіальних і етнокультурних відгалужень. А це повинно стати базою для диференційованого вивчення музично-стильових явищ, всеохопних культурно-істо-

¹ Див., наприклад: Mraček J. Slavic Musicology in the United States of America: Some observations Relating to Research and the Problems of Bibliography, Archives and Sources // *Musica antiqua. Acta scientifica*. — III. — Bydgoszcz, 1972. — Р. 615-636; Владышевская Т., Лозовая И. [Про наукову конференцію *Памятники культуры. Итоги. Открытия*] // Советская музыка. — 1983. — № 3. — С. 125-126.

ричних і мистецьких зіставлень, осмислення історичної ролі сакральної монодії у подальшому розвитку церковної музики та становлення національної музичної культури як в цілому, так і в окремих її аспектах — рельєфне і повне виявлення музичних центрів, співочих шкіл, продуктивних етнолокальних зон.

Зацікавлення українською сакральною монодією з'явилося ще у минулому столітті. Тоді здебільшого це були російські дослідники, які так чи інакше торкалися й української спадщини. Проте у їх поле зору потрапляла дуже обмежена кількість пам'яток, що не перевищувала десятка рукописів. Чітко й однозначно визначав нотолінійні Ірмолої як українські пам'ятки проф. Московської консерваторії протоієрей Д. Разумовський². Плідними були праці І. Вознесенського, який вивчав український церковний спів за рукописними пам'ятками³. Тож іще у 19 ст. було закладено основи вивчення української сакральної монодії, сформувалася наукова проблематика, вироблені певні наукові методи, які стали відправним пунктом і для українських дослідників.

В Україні перші праці з історії церковного співу мали переважно компілятивний характер (П. Сокальський, П. Бажанський, С. Сиротенко, А. Кривецький). Лише праця П. Бажанського містила деякі власні спостереження над сакральною монодією, головно Галичини. Глибші дослідження створили згодом О. Дзбановський, Б. Кудрик, Ф. Стешко, П. Маценко; зокрема, вони вперше розпочали вивчення самих нотних пам'яток. Дуже добре в українській сакральній монодії орієнтувався О. Кошиць.

В останні 50 років історію української гимнографії поважно досліджує М. Антонович⁴. Проживаючи за межами рідної землі

² Разумовский Д. Церковное пение в России. — Москва, 1867-1869. — Вып. 1-3.

³ Вознесенский И. Образцы осмогласных распевов: киевского, болгарского и греческого, Рига, 1893; он же Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 2: Болгарский распев, Киев, 1891; он же Церковное пение православной Юго-Западной России по нотно-линейным ирмологам XVII-XVIII веков. — Москва, 1898. — Вып. 1-3.

⁴ Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. — Balthoven, 1974; eju.s.d. Ukrainische geistliche Musik. — München, 1990; Антоно-

у Голландії, він вперше ввів у науковий обіг цілий ряд невідомих рукописних Ірмолоїв з Національної бібліотеки у Варшаві, вивчав окремі жанри української гимнографії та порівнював їх з візантійськими зразками, дав цілісну музично-стильову оцінку українському Ірмолою та присвятив сакральній монодії окремий розділ у праці з історії української церковної музики (1990).

Новий етап досліджень української гимнографії та її нотних пам'яток розпочався у середині 60-х років, коли вперше на науковому рівні була усвідомлена роль рукописних нотних пам'яток (О.Я. Шреер-Ткаченко, Н.О. Герасимова-Персидська, О.С. Цалай-Якименко). Згодом О.С. Цалай-Якименко успішно розв'язала проблему прочитання київської нотації, що пізніше підтвердило дослідження Ю.Н. Холопова. Досліджуються музично-теоретична та естетична думка (О.С. Цалай-Якименко), болгарський *napiev* (О.С. Цалай-Якименко, Л.П. Корній), київський (О.С. Цалай-Якименко, О.В. Шевчук), грецький (О.С. Цалай-Якименко, Ю.П. Ясіновський, Г.М. Васильченко-Михно), музично-історичний фон української гимнографії (О.С. Цалай-Якименко, Ю.П. Ясіновський), її вплив на партесний спів (Н.О. Герасимова-Персидська), шкільну драму (Л.П. Корній), творчість Д. Бортнянського (В.Ф. Іванов) та ін. У нашій кандидатській дисертації «Становлення музичного професіоналізму на Україні (на матеріалі західноукраїнських нотолінійних Ірмологіонів 16-17 ст.)» (1978 р.) значно розширилось коло рукописних пам'яток (100 списків), переважна більшість яких вперше була виявлена та введена у науковий обіг.

Метою цього дисертаційного дослідження є комплексне і системне дослідження всього збереженого фонду українських нотолінійних Ірмолоїв. Вперше у практиці музично-медієвістичних студій вводиться світовий фонд нотолінійних Ірмолоїв, описаний нами та укладений у хронологічний каталог як додаток до монографії «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження» (Львів, 1996, 72 друк. арк.).

Головний зміст дисертаційного дослідження полягає у вивченні історії нотолінійних Ірмолоїв, що охоплює широкий

вич М. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. — Львів, 1997 (на с. 251-255 опублікована повна бібліографія його музикознавчих праць).

спектр проблем: від походження та історичного розвитку типів богослужбових нотованих книг до появи друкованих нотолінійних Ірмолоїв. Комплексний підхід є визначальним у нашому дослідженні й охоплює наступні важливіші аспекти:

- джерелознавча та археографічна проблематика (починаючи з археографічних обстежень фондосховищ давніх рукописів);
- палеографія словесного і нотного текстів;
- зміст і структурна типологія Ірмолоїв;
- жанровий репертуар, мелодичний фонд і музично-стильові наверстування;
- культурно-історичні, соціальні та мистецькі аспекти.

Упродовж майже тридцятилітніх пошуків у книгосховищах України, Білорусії, Литви, Росії та Польщі, а також за літературою і науковими описами (загалом охоплено 23 країни), виявлено й опрацьовано світовий фонд рукописних нотолінійних Ірмолоїв (1111 пам'яток). На місцях рукописи вивчалися *de visu*: складалися наукові описи, визначалося датування і локалізувалася територія походження, вивчався їх зміст і репертуар, особливості структурної організації, редакції та мелодичні варіанти. Була створена спеціальна методика археографічного опрацювання цих пам'яток, яка уточнювалася, корегувалася та обговорювалася на спеціальних конференціях і дискусіях з провідними вченими-медієвістами та археографами у Києві (Інститут рукописів НБУ, Археографічна комісія НАН України, Інститут літератури), Львові (Відділ рукописів ЛНБ, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, ЦДІАЛ, Національний музей, Музей історії книги при Картинній галереї), у Москві (Державна бібліотека Росії, Консерваторія, Державний історичний музей, Музей ім. А. Рубльова, Інститут балканістики і слов'янознавства РАН, Археографічна комісія), Санкт-Петербурзі (Інститут російської літератури, Національна бібліотека Росії, Консерваторія, Бібліотека РАН, Інститут історії РАН); більшість цих матеріалів опублікована у вигляді статей, матеріалів і тез.

Здійснені нами пошуки й археографічне опрацювання рукописного матеріалу дозволили відкрити величезний і найдавніший пласт української професійної музики — сакральну монодію. Ці пам'ятки густою верствою покривають майже всю етнічну територію України та Білорусії, виявляють вкраплення в Росії, де створювалися представниками української діаспори. Виявлена ціла група найдавніших нотолінійних пам'яток кінця 16 —

початку 17 ст., що засвідчує їх походження з різних протографів. На цьому фоні дана нова історична оцінка відомому Супрасльському ірмолою 1598-1601 рр.

Суцільне і комплексне вивчення усього збереженого масиву рукописних Ірмолоїв сприяло відкриттю шкіл і центрів української сакральної монодії (Київ, Остріг, Львів, Перемишль, Луцьк, Крем'янець, монастирі — Києво-Печерський, Києво-Михайлівський, Києво-Видубицький, Києво-Межигірський, Унівський, Лаврівський, Почаївський, Спасівський, Манявський скит, Більський, Кур'язький, Полтавський Хрестовоздвиженський та ін.), продуктивних етнолокальних зон (Київщина, Житомирщина, Чернігівщина, Сіверщина, Полтавщина, Запоріжжя, Волинь, Поділля, Слобожанщина, Лемківщина, Бойківщина, Закарпаття, Буковина, Підгір'я, Перемишльщина, Підляшшя, Берестейщина та ін.).

Центральною проблемою нашого дисертаційного дослідження є визначення змісту півчих збірок та їх структурної організації. Виявилось, що гимнографічні піснеспіви добиралися переважно за якісною ознакою: на лінійні ноти покладали насамперед те, що мало найбільшу мистецьку вартість. Були виявлені стійкі закономірності, які лежали в основі групування пісенного репертуару. Аналізуючи причинно-наслідкові зв'язки, вдалося виявити комплекс культурно-історичних, генетичних і мистецьких передумов появи, кристалізації та еволюції структурних типів Ірмолоїв, що вперше здійснено у східнослов'янській музичній медієвістиці. Виявлено стійкі типи структурної організації українських Ірмолоїв, встановлено принципи відбору півчого репертуару, виявлена найбільш продуктивна у мистецькому відношенні верства піснеспівів і розкриті причини підвищеного інтересу до певних жанрів.

Такий ракурс дослідження дозволив вийти на широкі історико-культурні узагальнення: структурні різновиди Ірмолоїв, принципи організації пісенно-гимнографічного матеріалу були зумовлені новою естетикою, яка в Україні формувалась у руслі ренесансного гуманізму та ранньобарокової естетики.

Ірмолої є основним джерелом для вивчення музично-стильових явищ сакральної монодії України періоду її найвищого розвитку, що дозволяє вперше вийти на загальну музично-історичну проблематику становлення національного музичного мистецтва. І не лише українського. Нотолінійні Ірмолої дають

дуже багатий і поки-що мало використаний матеріал для вивчення динаміки розвитку музичних зв'язків, як у межах східнослов'янського та поствізантійського культурного ареалу, так і в загальноєвропейському контексті. Тобто, Ірмолої є важливим матеріалом і для вивчення ранньої історії та конкретних форм адаптації сакральною монодією візантійського обряду західноєвропейської музичної естетики і стилістики.

Нотолінійні Ірмолої дають яскравий матеріал для вивчення процесу формування національного професійно-музичного стилю, який кристалізувався у взаємодії трьох стилеутворюючих чинників: по-перше, це первинна грековізантійська основа, включаючи нові ренесансні струмені у вигляді новогрецької і новоболгарської стилістики, по-друге, асиміляція окремих стильових елементів європейської ренесансно-бароккової культури і, по-третє, глибинний синтез і постійна дифузія з місцевою народнопісенною культурою — як з давніми, так і новітніми її наверстуваннями.

Багатий і зовсім недосліджений матеріал дають Ірмолої, що походять з етнічного пограниччя України — особливо на межі з Польщею, Угорщиною, Молдавією, Словаччиною. Цілком ймовірно, що тут можна виявити аналогічні процеси взаємодії, які добре відомі за фольклорними матеріалами.

У дисертаційному дослідженні зміст нотолінійних Ірмолоїв розглядається також у контексті музично-стильових наверстувань, жанрової та богослужбової систематики піснеспівів. Гімнографічна стилістика розглядається у трьох фундаментальних музично-стильових аспектах: псалмодійному, пісенно-гімнічному та мелізматичному. Аналітичні спостереження приводять до важливого висновку про вирішальну, домінуючу роль пісенно-гімнічного стилю як національного стилю української сакральної монодії. Розглядаються місцеві стильові наверстування, а також запозичені *напиви*, їх переосмислення і творча переробка на українському ґрунті. При цьому звертається увага на ладоінтонаційні особливості, метроритмічні та формотворчі, які складають багатоваріантну парадигму монодійного мистецтва.

Стилеутворююча проблематика, часові й територіальні наверстування, запозичення й адаптація чужого стильового досвіду розглядаються під кутом зору музичної текстології. Такий підхід викликаний як загальною історико-текстологічною спрямованістю дисертаційного дослідження, так і повною нерозробле-

ністю цієї проблематики в історії сакральної монодії. Множинність текстів, їх часова й стильова *вібрація* змушують до глибшого студіювання й осмислення самого поняття музичного тексту. У музичну медієвістику вперше вводимо поняття *основний текст, варіант, архетип*. Розв'язання цієї проблематики допомагає впритул наблизитися до розробки теорії мистецького стилю української сакральної монодії.

Нотні Ірмолої дають дослідникам багатий матеріал і для вивчення інших аспектів музично-стильової проблематики. Цінними є матеріали для музично-соціологічних питань: історія гімнографічних нотованих збірників як віддзеркалення співацьких і ширших музичних інтересів суспільства, сприйняття української гімнографічної традиції в Росії, Молдаво-Волошині. Значний інтерес викликають матеріали щодо вивчення особи співця, регента, вчителя і переписувача-редактора нотних Ірмолоїв. У цьому відношенні у музичній медієвістиці візантійсько-слов'янського культурного ареалу вивчається соціальний і професійний статус переписувача-співця, визначається рівень його професійної підготовки, характер творчого обдарування, особливості мистецьких смаків тощо. Відтворено творчі біографії окремих переписувачів-укладачів Ірмолоїв — Йосифа Крейницького, Олександра Смеречанського, Федора Якубинського, Іоана Югасевича, Леоніда Хоцятовський, Гаврила Аранесовича та ін.⁵, що збагачує історію української музики яскравими постатями-персоналіями. Вперше робиться спроба порівняння творчого статусу дякоучителя-диласкала із західноєвропейським кантором, а в історію української музики вводиться поняття *канторська культура*.

Нотолінійні Ірмолої є також важливими пам'ятками української книжної культури. Після появи книгодрукування в Україні ці пам'ятки стають головними носіями рукописної традиції впродовж 17 і 18 ст. Тут виробився особливий декоративно-мистецький стиль у яскравих народних і барокових шатах, що привернуло увагу дослідників книгознавців і мистецтвознавців (П. Жолтовський, Я. Запаско, Г. Логвин, Н. Герсимова-Персидська).

Результати дисертаційного дослідження формують вже

⁵ Ясинівський Ю. Соціальна функція українських нотних Ірмолоїв// *Рукописна та книжкова спадщина України*. — Київ, 1994. — Вип. 1. — С. 63-72.

вторинну, науково опрацьовану фундаментальну базу для багатостороннього вивчення української сакральної монодії, як у міжнародному контексті, так і в регіонально-національному аспектах; створюють передумови для переходу наукового опрацювання української гімнографічного мистецтва від фрагментарних і часткових питань до поглибленого спеціалізованого і комплексного її студювання. Наше дослідження послужить надійною базою для створення у недалекому майбутньому синтезуючих монографій, розробок нових спеціалізованих вузівських курсів з історії і теорії української музики, музичної славістики, врешті історії сакральної музики слов'яно-візантійського культурного ареалу.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Вищого Державного Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Науковий консультант — академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор І.Ф. Ляшенко (Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ).

Тема нашого дисертаційного дослідження тісно пов'язана з комплексною розробкою національної програми розвитку історії і теорії національної культури та мистецтва, з діяльністю Центру музичної україністики Національної музичної академії (керівник академік Національної академії мистецтв І.Ф. Ляшенко), Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (директор академік НАН України Я.Д. Ісаєвич), Науковим Товариством ім. Шевченка (голова член-кореспондент НАН України О.М. Романів), а також з музично-медієвістичним осередками Московської і Санкт-Петербурзької консерваторій, Осередком вивчення давньої музики у Варшаві (керівник доктор Тадеуш Мацеєвський), Львівсько-Варшавською Міжнародною школою гуманітарних наук Східно-Центральної Європи (керівники професори Ярослав Ісаєвич і Єжи Аксер).

Мета і завдання дослідження зосереджується на такій проблематиці:

- історична типологія та функціональні особливості богослужбових нотованих збірників (Візантія, Південні слов'яни, Київська Русь),
- генеза та історія українських монодійних кодексів,
- зміст і структурні типи українських нотолінійних Ірмолоїв, генеза, типологічні паралелі,

- нотолінійний Ірмолой як пам'ятка української сакральної монодії та книжної культури,

- теоретичні аспекти музичної текстології у контексті пам'яток сакральної монодії,

- варіантність музичного тексту як основа його функціонування,

- інтеграція етнолокальних та інонаціональних мелодичних пластів як основа формування національного субстрату української сакральної монодії Нового часу (київський *напів*).

Методологічною основою дослідження став комплекс методів музикознавства, джерелознавства, палеографії, кодикології, текстології, компаративної історії та лінгвістики, мистецтвознавства. Системний метод став об'єднуючим фактором цілісного осмислення досліджуваного матеріалу.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному.

- Вперше у музичній медієвістиці виявлено, науково опрацьовано і введено у практику наукових досліджень світовий фонд нотованих гімнографічних пам'яток однієї, українсько-білоруської традиції — нотолінійні Ірмолой. Вичерпність опрацьованого фонду пам'яток на декілька порядків підвищує надійність і вагомість науково-теоретичних висновків.

- Вперше у музичній медієвістиці поставлено й розв'язано ряд актуальних сьогодні проблем: 1) систематика богослужбових нотованих пам'яток східнослов'янського ареалу та місце серед них нотолінійного Ірмолая, 2) сутність Ірмолая як синтетичного багатожанрового збірника, 3) Ірмолой як пам'ятка рукописної книжності, особливості палеографії нотного і словесного тексту сакральних піснеспівів, фонд маргінальних записів як джерело до історії цих пам'яток, 4) функції нотного Ірмолая як богослужбового, так і практичного посібника для вивчення церковного співу та музичної грамоти, 5) особа переписувача-співця-редактора, його професійний і соціальний статус.

- Вперше у слов'яно-візантійській гімнографії українська сакральна монодія у повному обсязі досліджується за жанровим репертуаром і стильовими наверстуваннями.

- Нарешті, вперше у музичній медієвістиці поставлено комплекс питань, пов'язаних з текстологією нотного гімнографічного тексту, розв'язання яких готує надійну базу для подальших глибоких студій музичної стилістики.

Практичне значення отриманих результатів спрямоване на

створення фундаментальної бази для майбутніх більш спеціалізованих і диференційованих досліджень як власне української сакральної монодії та її міжнародних зв'язків, так і загальних теоретичних основ давньої музики. Результати археографічних і кодикологічних спостережень сприятимуть подальшим конкретним опрацюванням української рукописної книги, формуванню наукової теорії української музичної палеографії і кодикології. Висновки і теоретичні узагальнення мають практичне значення для вузівських курсів історії української музики, стануть основою спецкурсів з історії української церковної музики, музичного джерелознавства і текстології, порівняльних студій сакральної монодії тощо.

Апробація результатів наукових досліджень відбулася на багатьох міжнародних і всеукраїнських наукових конгресах і конференціях:

- наукові конференції музикознавців-медієвістів *Невские хоровые ассамблеи: Прошлое и настоящее русской хоровой музыки*, Санкт-Петербург, 1981, 1984;
- міжнародна конференція музикознавців-медієвістів *Памятники культуры. Итоги. Открытия*, Москва, 1982;
- наукова конференція, присвячена 100-річчю від дня народження М. Грінченка, Київ, 6-7 червня, 1988;
- наукова конференція *Українська археографія: стан і перспективи розвитку*, Київ, 1988;
- міжнародна конференція *Українське Барокко у європейському контексті*, Львів-Олесько, 1989;
- Перший і Другий міжнародні конгреси українців, Київ, 1990; Львів, 1993;
- VIII, IX і X Музикознавчі конгреси *Musicae Antiqua Europae Orientalis*, Бидгощ (Польща), 1991, 1994, 1997 рр.;
- міжнародна конференція *Славяне и их соседи: Греческий и славянский мир в средние века и раннее новое время*, Інститут слов'янознавства і балканістики РАН, Москва, 1-3 червня, 1994.;
- Перша і Друга українсько-польські наукові конференції *Musica Galiciana*, присвячені історії музики Галичини, Ряшів (Польща), 1995; Івано-Франківськ, 1996;
- XIX Міжнародний конгрес візантиністів, Копенгаген, 18-24 серпня, 1996;
- міжнародна конференція музикознавців-медієвістів, присвя-

чена 130-літтю Московської консерваторії, Москва, 3-8 вересня, 1996;

- наукові сесії і конференції НТШ у Львові, 1990-1997;
- міжнародна наукова конференція, присвячена античній і візантійській традиції у культурі Центрально-Східної Європи, Варшава, 29-30 листопада, 1996;
- міжнародна наукова конференція *Українське музичне Барокко*, Київ, 5-6 грудня, 1996;
- міжнародний колоквиум музикознавців-медієвістів, присвячений грековізантійській церковній музиці та її рецепції, Париж, 12-15 грудня, 1996;
- міжнародна конференція, присвячена київському митр. Петру Могилі, Супрасль (Польща), 7-8 червня, 1997;
- наукова конференція *Церковна музика: аспекти дослідження*, Київ, 18-20 листопада, 1997.

Основний зміст дисертаційного дослідження

Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів основної частини і висновків; доповнюють працю список використаної літератури та нотні приклади (25). До дисертації додається наша опублікована монографія «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть» з долученим каталогом нотолінійних Ірмолоїв, що охоплює опрацьовані та використані у дисертаційному дослідженні джерела, а також список прийнятих скорочень (назви фондів, бібліотек, архівів, важливіші періодичні видання).

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, проблематика вивчення української сакральної монодії, методологія і методика дослідження, окреслюється коло опрацьованих джерел, подано історіографічний огляд теми дослідження, уточнюються хронологічні рамки і термінологія.

У **першому розділі** «Джерела української сакральної монодії та нотолінійних Ірмолоїв» розглядається генеза сакральної монодії, історія і типологія богослужбових нотованих книг (візантійських, балканослов'янських та давньоруських) та їх функції, локалізуються пам'ятки південноруського походження, вперше вводиться у науковий обіг група українських і білоруських кулізм'яних рукописів 16 ст. Головне коло питань зосереджується навколо проблеми типології богослужбових нотованих книг.

Гимнографія — це особливий вид музично-поетичного мистецтва, джерела якої ховаються у найдавніших формах релігій-

ної творчості: старогрецька міфологія, давньоєгипетський і давньоєврейський релігійний епос, староіндійські веди і давньоіранська Авеста, релігійні гимни Шумеру і Вавилону. У цьому ж руслі розвивалося релігійне мистецтво давніх слов'ян та їх предків: пісенні обрядові жанри, пісні-хвали, магічні заклинання.

На протязі величезного історичного періоду (принаймні 5000-6000 років) гимнографія нагромадила величезні багатства, «як у плані ідейно-образному, так і в стилістиці, ритміці, в способах побудови тексту, в палітрі інтонацій, у місткості, ємкості зміслу і почуття»⁶. При цьому у її розвитку, не дивлячись на великі часові відстані та різницю типів культур, перерви у розвитку традицій не було.

Християнська гимнографія, органічно ввібравши досягнення своїх попередників, і в першу чергу греко-сирійську релігійну творчість і старозавітний храмовий спів, за свою двітисячолітню історію зуміла створити власні духовно-мистецькі цінності.

Українська сакральна монодія (гимнографія) майже у повному об'ємі, в усіх її жанрах і формах, типах нотопису і богослужбових книг, у музично-стильових наверствуваннях була запозичена з Візантії, активно використовуючи південно-слов'янську рецепцію. Протягом досить короткого часу Київська Русь створює оригінальну музично-поетичну культуру писемної традиції — культуру гимнографії (сакральної монодії). Тож на княжу добу припадає перший етап формування української професійної музики, який визначив її сутність на багато віків наперед.

На українському ґрунті запозичена гимнографія починає активно трансформуватися. На 12 ст. цей вид професійного музично-поетичного мистецтва набирає виразних місцевих рис. Одним із свідчень народження нової, київської гілки візантійської гимнографії є формування власної безлінійної нотації, яка вийшла з візантійської нотації куаленського типу.

На початковому етапі формування русько-української гимнографії домінує інтенсивна перекладацька діяльність; нові служби і піснеспіви в 11-13 ст. створювалися зрідка. Великим поштовхом для розвитку української гимнографії 14-15 ст.

⁶ Прохоров Г. К истории литургической поэзии: Гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // *ТОДРЛ*. —Л., 1972. —Т. XXVII. —С. 122.

послужила нова хвиля слов'янських перекладів, викликана південно-слов'янським культурним піднесенням (так званий другий південно-слов'янський вплив).

Уже в княжу добу формується зміст і типологія нотованих літургійних книг, що складає основу для подальшого розвитку співочих перекладних кодексів у східних слов'ян, зокрема, українського Ірмолая 16-18 ст.

Головне коло богослужбових нотованих книг сформувалося ще у Візантії, пізніше було сприйняте балканськими слов'янами, а згодом і Київською Руссю. Книги формувалися за двома принципами: за жанрами та службами. Жанрова типологія відбивала навчально-освітні потреби (Ірмолог, Стихирар, Кондакар), а богослужбова - власне службові (Октоїх, Мінеї, Тріоді).

Збільшення кількості богослужень та їх ускладнення посилили навчальні вимоги до сакральної монодії, що зумовило перевагу жанрових типів літургійних книг. Саме такий тип нотованих книг переважав у княжу добу, і саме вони були найчастіше повністю нотованими книгами, тоді як богослужбові типи кодексів нотувалися значно рідше і переважно епізодично.

У межах кожного з двох типів нотованих книг спостерігаються їх структурні різновиди, які відбивають або ж певні етнологічні чи культурно-історичні особливості, або ж навчально-педагогічні вимоги.

Подальша еволюція богослужбових нотованих книг у наступні періоди відбувалася шляхом пошуків оптимального нотованого збірника універсального змісту, яким і став український нотолінійний Ірмолой. Спершу формуються окремі скорочені типи празничних збірників — Мінея празнична, Стихирар празничний, Октоїх воскресний. Врешті з'являється синтетичний універсальний збірник, який у російській практиці отримав умовну назву *певческий сборник* (наприклад, віднайдений і описаний нами кодекс 16 ст. **Единов. 37**, ДІМ). В Україні з'являється стислий тип такої книги, репертуар якої обмежувався святковими (празничними) жанрами та найважливішими службами. Прообраз українського Ірмолая бачимо у давньоруському Кондакарі, друга половина якого складалася із перемінних піснеспівів різних жанрів. Фактично назва Кондакар є умовною, як і в українському збірнику назва Ірмолой, оскільки обидва збірники включали відповідно не лише кондаки чи ірмоси, але й містили ще й вибрані піснеспіви різних жанрів.

Розробка означених питань дозволила підійти до проблеми етнолокальної атрибуції пам'яток. Давно вже назріла потреба по-новому і поглиблено дослідити питання територіального походження рукописної книжності княжої доби, зокрема, нотованих пам'яток. Поки що ж сьогодні вважається *a priori*, що ніби-то майже увесь масив рукописних пам'яток 11–14 ст. є північноруським за походженням, оскільки південноруські нібито загинули в пожарищах татаро-монгольської навали та пізніших воєн на теренах України. Необгрунтованою є також теза про занепад культурного життя у Південній Русі, починаючи з 12–13 ст., що викликало начебто згасання центрів книгописання, які перемістилися на Північ. Тому, як слушно відзначав ще В. Металлов, багато російських вчених «очень склонны отказывать нашим древнейшим славянским рукописям в киевском происхождении, приписывая им обычно происхождение новгородское»⁷. Дивним є і те, як справедливо зауважив той самий дослідник, що серед збережених безумовно київських рукописів зовсім немає літургійних книг і лише декілька Євангелій відносять за походженням до Києва, Галичини та Волині⁸. І це при тому, що літургійні книги взагалі збереглися якнайкраще, а їх існування було першою необхідністю церковного життя.

Нами вперше здійснюється спроба локалізувати ряд нотованих пам'яток княжої доби як південноруських за походженням — це Стихирарі **Син. 572, Q.п. I.15, Калужн. 19, I.6713, Син. 279, Мінея Тип. 96, Тріодь Тип. 137, Ірмологи Хіландарський уривок і Воскр. 28**, а також ненотний **Пог. 55**, можливо, більшість Кондакарів, зокрема так званий **Типографський Устав і Кондакар**. Про південноруські, зокрема, галицько-волинські нотовані пам'ятки збереглися літописні та інші писемні згадки, які ми вперше комплексно вводимо у науковий обіг музичної медієвістики.

Сакральна монодія (гимнографія) княжої доби була першим етапом становлення музичного професіоналізму в Україні. Вже тоді був сформований, кодифікований і пристосований до місцевих умов гимнографічний репертуар; визначилася його жанрова система, вдосконалювався невменний нотопис, на основі

⁷ Металлов В. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. — Москва, 1912. — С. 178.

⁸ Там же. — С. 179.

якого сформувався оригінальний місцевий різновид — кулізм'яна нотація; формується самобутня музична стилістика, виникають піснеспіви на честь руських святих. Все це підготувало міцні основи для подальшого і більш інтесивного розвитку в Україні як сакральної монодії, так і професійної музики в цілому.

У **другому розділі** розглядається рукописний фонд нотолінійних Ірмолоїв. Комплекс джерелознавчої проблематики охоплює наступні питання: сховища і збірки рукописних пам'яток, їх науковий опис, кодикологічні і палеографічні завдання, хронологічну і територіальну локалізацію рукописів, друківані видання.

Же у найдавніших збережених списках кін. 16 - поч. 17 ст. український нотолінійний Ірмолої виявляє сталі індивідуальні ознаки, які проявляються як у зовнішньому вигляді, так і в змісті та внутрішньому наповненні — музичній стилістиці. Успадкувавши основні риси візантійських та слов'янських гімнографічних нотованих книг, русько-український нотований кодекс пройшов тривалий час розвитку і сформувався як оригінальний синтетичний багатожанровий збірник. Поряд з візантійсько-слов'янською основою, у нотолінійному Ірмолої виявляються ще й певні точки дотику з західноєвропейською гімнографічною книгою — від елементів організації кодексу та художнього декору до суто європейської форми фіксації оновленої стилістики — п'ятилінійного нотопису.

Нотолінійні Ірмолої як пам'ятки українського гімнографічного мистецтва не дійшли до нашого часу в оригіналах чи автографах. Численні списки створювалися у різний час, у різних місцевостях і різними переписувачами-співцями. Тому всі вони мають більші або менші відмінності — як у зовнішньому вигляді, типі художнього декору, графіці та орфографії словесного та нотного тексту, так і в доборі самих текстів і способів їх компонування в кодексі та його розділах, нарешті, в музично-стильовому наповненні. «Почти каждая певческая рукопись, — писав С. Смоленский, — интересна с внешне-художественной, чисто технической ее стороны и со стороны внутренней, относящейся к содержанию написанного, всегда имеющей какие-либо особенности или подробности местного или субъективного свойства»⁹.

⁹ Смоленский С. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения. — С. 10 (отд. оттиск из *Русской музыкальной газеты* за 1899 г.).

Тому говорити про Ірмолою як пам'ятку церковно-співочого мистецтва, строго кажучи, є невірним, оскільки така певною мірою є абстракцією¹⁰. Про музично-пісенний (як і мовно-літературний) стиль можна говорити лише відносно кожного конкретного примірника — списка, оскільки всі рукописні Ірмолої дійшли до нашого часу з більш або менш яскраво вираженими індивідуальними рисами. У нашій праці використовуємо поняття «список» як кожний конкретний примірник рукописного Ірмоля.

У 17 і до середини 18 ст. українсько-білоруські нотолінійні Ірмолої переживають період свого найвищого розвитку. Їх розповсюдження охопило великі центри та периферію, різноманітні школи та локальні території, вийшло за межі українських і білоруських етнічних земель. Масовий характер їх створення був наслідком небувалого піднесення церковно-музичної освіти, для якої Ірмолої були основними навчальними посібниками. Інтенсивна продукція саме нотолінійних Ірмолоїв була зумовлена і реформою нотопису — кулізм'яні кодекси швидко вийшли з ужитку і після 16 ст. в Україні та Білорусії не вживалися. Кулізм'яний напівусний нотопис швидко забувався, що також стимулювало масове створення нотолінійних Ірмолоїв.

Але найважливішою причиною швидкої і масової появи нотолінійних Ірмолоїв був рішучий стильовий злам в українській гимнографії, що настав у 16 ст. Музично-стильове оновлення відбувалося у взаємодії двох протилежних тенденцій. З однієї сторони відчутними були західноєвропейські впливи Ренесансу і Барокко. А з іншої — зміцнювалися тенденції до посилення традиційних зв'язків з візантійським культурним ареалом. Формується мистецьке середовище, в якому тісно переплелася праця митців-професіоналів, народних майстрів і митців-чужинців. У тісній взаємодії цих тенденцій і напрямків формується національний тип української сакральної монодії.

Український нотолінійний збірник є багатожанровим пісенним кодексом, який ввібрав співи з різних богослужбових нотованих книг візантійського обряду; свою назву *Ірмолою* отримав від найпоширенішого жанру — ірмосів.

Іншою характерною рисою українського Ірмоля є вибраний

¹⁰ Пор.: Лихачев Д. Текстология. — Ленинград, 1983. — С. 98-99; Жуковская Л. Текстология и язык древнейших славянских памятников. — Москва, 1976. — С. 10-11.

пісенний репертуар і переважно святковий. Тобто, основну увагу було приділено не стільки повноті гимнографічного репертуару, скільки його якісному відбору; отож естетичні критерії були визначальними. Тут відобразилася загальна властивість українського мистецтва, що на порозі нового часу зазнала виразних впливів. Відродження. Ідеали прекрасного, високомистецького, майстерного стали визначальними у виборі образної тематики та засобів мистецької виразності й техніки.

У другому розділі вперше опрацьовується та вводиться у науковий обіг репертуар 1111-ти списків нотолінійних Ірмолоїв 16-18 ст., а також друкованих видань 1700-1794 рр. Усі пам'ятки комплексно опрацьовані з точки зору археографії, кодикології і палеографії, атрибутовані територіально і хронологічно. Виявлено 220 імен переписувачів, визначено їх соціальний і професійний статус, який виразно ототожнюється з фігурою західноєвропейського кантора. Досліджено палеографію словесного і нотного тексту, що дозволило зробити цілий ряд нових оригінальних висновків. Ці розробки створюють фундаментальну базу для найрізноманітніших досліджень у подальшому як сакральної монодії, так і вивчення спеціальних питань книжної культури, художньої оздобы рукописної книги, міжнародних культурних зв'язків.

У **третьому розділі** розглядаються зміст і структура Ірмолоїв — за жанрами і службами. З одного боку, це питання власне репертуару, тобто внутрішнього наповнення нотолінійних Ірмолоїв, а з іншого — питання цілісного укладу українських пісенних збірників, визначення їх типології та структурної організації. Успішне розв'язання цієї проблеми стало можливим за умови охоплення повного кола збережених джерел — рукописних і друкованих нотних збірників.

Український Ірмолої значно обмежив коло нотованих піснеспівів. Цьому сприяла, зокрема, добра організація музично-співочого навчання та належна підготовка професійних кадрів.

Нотолінійний Ірмолої — це багатожанровий гимнографічний збірник, куди увійшли вибрані співи української Церкви. Свою назву він отримав від основного жанру - ірмосів. Вже сам титульний аркуш вказує, що перед нами не лише книга ірмосів, а саме збірник: **Ірмолої или Осмогласник, Ірмолої или соворник догматов і т.п.**

У загальних рисах Ірмолої містять наступне коло церковних

співів. Центральний і найбільший розділ складають *ірмоси*, до яких у кожному гласі додано найважливіші співи воскресного (недільного) богослуження з *Октоїха* (догматики з богородичними, сідальні, степенні антифони). Наступну велику групу піснеспівів становлять *стихири* на вибрані свята всього року; сюди ж у порядку церковного календаря приєднані найважливіші та найяскравіші піснеспіви *Постної та Цвітної Тріоди*. Окремий невеличкий розділ складають *подобні стихирам* на 8 гласів. На початку збірника знаходяться найважливіші співи головних служб візантійського обряду: *Всенощного бденія, Утрені та Літургії*, а також окремі доповнення з *Требника*.

Виникненню Ірмолюя передував тривалий час пошуків єдиної гімнографічної нотованої книги. Тут переплелися давні візантійсько-слов'янські традиції, жива місцева практика та західноєвропейські впливи. Запозичений у княжу добу комплекс богослужбових нотованих книг поступово пристосувався до місцевих умов і виробив певні уподобання та узвичаєні типи. Найближчими за будовою майбутнього українського Ірмолюю були *Кондакарі*. Згодом кондаки, що втратили провідне місце в українській сакральній монодії, витіснили ірмоси, і збірник *Кондакар* поступово перетворився у збірник *Ірмолюю*.

З періоду Київської Русі зберігся показовий нотований збірник, який ще ближче підводить до змісту й структури Ірмолюя — це *Празники із вставками з Цвітної Тріоди* першої половини 13 ст. (**Соф. 385**), що містить канони й сідальні на свята всього року. На нашу думку, цей збірник є *Празничною Мінеєю*, об'єднаною з *Тріоддю*. Пізніше саме таким буде календарно-мінейний структурний тип Ірмолюя. Різниця полягає в тому, що Ірмолюю обмежуються ірмосами, тоді як у збірнику **Соф. 385** є повні канони. Пізніше, коли спів повних канонів призупинився й співали лише ірмоси, такого типу збірник — *Мінея з Тріоддю* — трансформувалася в окремих розділах Ірмолюя календарного типу.

З пізніших кулізм'яних рукописів до типової структури Ірмолюя наближається збірник першої чверті 16 ст. **Волок. 249** (ДБР) Він має вже самоназву *Єрмолюю*, хоча насправді, як і в наших випадках, є збірником різних жанрів. Тут містяться воскресні співи *Октоїха* (арк. 1-151 зв.), ірмоси, *стихири* та деякі інші співи на свята у календарному порядку, починаючи з неділі перед Різдвам Христовим, включно з співами *Тріоди*

(арк. 151 зв.-170); обиходні та деякі інші додаткові співи (арк. 170 зв.-182); указ стихирам та ірмосам (арк. 183-220 зв.). Отже, цей тип рукопису за своїм укладом і структурою є одним з прямих попередників нормативної структури українського Ірмолюя.

Декілька новознайдених українських і білоруських кулізм'яних Ірмолоїв другої половини 16 ст. уже повністю відповідають типології нотолінійного Ірмолюя.

Важливим джерелом формування структурної організації українського Ірмолюя були молдаво-волоські нотовані збірники. Спираючись на пізньовізантійські *Пападики*, *Азматика*, *Аколутики*, *Псалтихії*, молдаво-волоська гімнографія виробила особливий тип єдиного нотованого збірника. Вони містять співи Великої Вечірні, Літургії, вибрані стихири з Мінеї та Тріоді й деякі інші пісенспіви. Найбільшу увагу тут приділено перемінним співам Вечірні, Утрені та Літургії¹¹. Саме такий тип структури мають збережені три Манявські Ірмолої.

На формування типології українського Ірмолюя певний вплив мали також західноєвропейські гімнографічні збірники, які в період пізнього Середньовіччя та Відродження також обмежили коло нотованих пісенспівів — Антифонар, Градуал, Канціонал. На особливу увагу заслуговують протестанські Канціонали, які, як і в випадку з Ірмолюями, включають найнеобхідніший гімнографічний репертуар у єдину книгу, укладену в календарному порядку.

Важливою проблемою вивчення українських Ірмолоїв є питання структурної організації змісту. З'ясовано, як відбувалося групування пісенного матеріалу і які чинники визначали культурно-історичну основу різних структурних типів.

Нами виявлено три основні структурні типи Ірмолоїв, умовно названі нами *жанрово-тематичним*, *календарно-мінейним* і *гласовим*. Невелику групу списків складає *грецький* структурний тип, відомий грецьким Ірмологіонам; декілька списків мають особливий структурний уклад.

У 16-17 ст. українська гімнографія переживала період свого найвищого творчого розвитку. Саме тоді формується оригінальний тип пісенного гімнографічного збірника, спершу в кулізм'яній, а потім в нотолінійній системі запису. Вибраний характер репертуару, що орієнтувався на святкові пісенспіви, оригінальні структурні типи, за яким стояли певні літургійні завдання,

¹¹ Pennigton A. Music in Medieval Moldavia. — Bucharest, 1985.

практичні потреби у вивченні церковного співу та музичної грамоти, а також творча ініціатива музично-стильового процесу — все це свідчить про глибокі перемини в гимнографічному мистецтві України, що були співзвучні загальному оновленню культури й мистецтва ранньоновітньої доби.

У четвертому розділі «Стилеутворюючі процеси в дзеркалі музичної текстології» розглядається комплекс питань, пов'язаних з музичними текстами: визначення понять *музичний твір*, музично-історичні стилі в українському Ірмолої, типи мелодичного тексту, механічні помилки, *напіви* як найістотніший елемент відображення творчого процесу.

У параграфі «Теоретичні аспекти музичної текстології» вперше на матеріалі сакральної монодії формулюються основні поняття музичної текстології, головною метою якої є зрозуміння музичного тексту, вірне його прочитання, виявлення помилок, реконструкція тексту на основі багатьох списків, редакцій і стилістичних відгалужень. Кожен Ірмолою дає певну транскрипцію нотного тексту і двох абсолютно однакових рукописів, і навіть друкованих видань, не буває.

Літературний текст гимнографічних піснеспівів змінювався набагато повільніше, ніж музичний. *Правильність* чи *автентичність* музичного тексту не було змоги перевірити на *істинність*. *Напівусна* практика розповсюдження, особливо ж у безлінійному кулізм'яному запису, сприяла його *змінам*, постійному русі у відповідності з індивідуальністю співака, місцевими співочими звичаями чи ширшими етнолокальними традиціями та міжнародними впливами.

Текстологія гимнографічних піснеспівів — це історія кожного конкретного піснеспіву. Вивчення історії тексту створює важливі передумови для інтерпретації змісту і форми твору та його стилістики.

У музиці новітнього часу таким творцем є конкретна особа, тобто композитор. У музиці давній, зокрема в сакральній монодії, функції творця тексту поширюються на переписувача-редактора-співця, який так чи інакше стає співавтором тексту піснеспіву. Причому, його діяльність є усвідомленою і тому несе на собі всі ознаки творчого процесу аж до стилеутворення.

Спостереження над текстами гимнографічних піснеспівів, передовсім над їх мелодикою, відкриває перед музикознавством широкі можливості вивчення співочих шкіл і центрів гимногра-

фічної культури в Україні, напрямків і стилів цього мистецтва, його ідеологічну заангажованість. Це створює надійну основу для вивчення творчого процесу в українській сакральній монодії у широкій історичній перспективі. Тож твердження Д.С.Лихачова, що «текстологічні дослідження це фундамент, на якому будується вся наукова філологічна праця»¹², у нашому випадку набирає особливого змісту, зміцнює наше переконання у правильно обраних орієнтирах.

Гимнографічний піснеспів дуже рідко існує поза циклом. Здебільшого він становить інтегральну частину більших творів, які разом утворюють велику піраміду християнського богослужіння. У цій дуже складній ієрархії гимнографічних піснеспівів можна виявити своєрідний *синтаксис* чи *циклічність*. Піснеспіви можуть утворювати або пари (догматики з богородичними, сідальні за 1 і 2 стихологіями, псалми з Аллілуями, двопіснці та ін.), або тріади (ступенні з трьома антифонами, трипіснці) чи більші цикли (чотирипіснці, канони з 9 пісень). Для текстолога дуже важливим є встановлення принципів єдності тексту та визначення у цьому ролі власне музичного елементу.

Піснеспіви можуть передувати чи завершувати певні розділи служби чи цикли (наприклад, прокимни передують євангельським читанням, причасники — обряду св. Причастя), вклинюватися у більші цикли (кондаки в канонах після 3 пісні, сідальні після 6, величання та стихирі перед 9 піснею) чи завершують цикли (світільні після 9 пісні канону). Очевидно, що не можна упускати і всієї побудови служб, у які входять цілі цикли піснеспівів: Вечірня, Утренья, Обідня (Літургія), Панахида, Акафист, Молебні служби та ін.

В усіх випадках текст і його єдність залежать від місця і функції у службі. Розвиток одного піснеспіву може також перериватися іншим (згадані кондаки і сідальні в канонах) або молитвою (друга частина Херувимської пісні **Яко да царя**).

Окремо стоїть проблема тексту як зразка в подібних — подібні стихирам, ірмоси як моделі тропарів канонів, подібні на **Бог Господь, Господи возвах** і деякі інші.

Виникає складна ієрархія *головних* і *підрядних* піснеспівів, *провідних* і *додаткових*, у яких функції і значення тексту змінюють свою сутність і роль. При вивченні цієї проблематики вагоме місце займає опрацювання давніх Типіконів і Уставів церковного

¹² Лихачев Д. Текстология. — С. 29.

співу. Тому розуміння текстів гімнографічних піснеспівів невіддільне від осмислення давніх форм богослуження.

Отже, в музичній медієвістиці маємо справу з особливим і дуже складним поняттям *текст піснеспіву*. Його межі досить рухомі й завдання дослідника полягає у тому, щоб вловити закономірність цього руху, його динаміку та напрямки.

У музично-стильовій диференціації текстів мають певне значення виявлені нами структурні типи Ірмолюїв, які обумовлені певними історико-культурними факторами та функціональними засадами. Так, жанрово-тематичний уклад Ірмолюя, що нав'язує до давніших слов'яно-руських джерел і в Україні культивувався головню у великих монастирських осередка, відображав як давніші музично-стильові наверствування, так і новітні елементи музичної стилістики. Натомість календарно-мінейний уклад більше орієнтувався на вужчу місцеву етнолокальну окремішність. А грецький структурний тип частіше звертався до новогрецької стилістики. Гласовий уклад, що сформувався на завершальному етапі структурної еволюції Ірмолюя, тяжів до уніфікації та стабілізації музично-творчих процесів.

Кожна окрема пам'ятка має свою внутрішню музично-стильову диференціацію, що залежить від жанрів піснеспівів та їх богослужбових функцій. Тому говорити про якийсь єдиний музичний стиль кожного окремого рукопису — на відміну від суто словесних пам'яток (наприклад, Євангелія, Апостола, Псалтиря та ін.), де мовні нормативи розповсюджуються на весь текст пам'яток, незалежно від жанрової диференціації текстів — стосовно гімнографічних збірників не доводиться. У кожній конкретній пам'ятці можна говорити і про явища архаїчні, і узвичаєні, і новотвори.

При музично-текстологічних дослідженнях часто виникають проблеми визначення, що відноситься до південнослав'янської спадщини і грековизантійської, що є русько-українським творчим надбанням, а що є етнолокальним відгалуженням чи, врешті, індивідуальною творчою манерою переписувача-співця. У лінгвістиці подібна проблема вже давно набула визнання, а на матеріалі старокиївської спадщини — рукописних Євангелій — добре опрацьована Л.П. Жуковською¹³.

При співставленні багатьох списків вдається виявити певні

¹³ Жуковская Л.П. Текстология и язык древнейших славянских памятников. — Москва, 1976.

локальні та індивідуальні особливості музичного тексту, які охоплюють наступне: 1) вибір ключів-звукорядів (абсолютних і релятивних), ладів і тональностей, 2) ритмічна система та специфіка метричного групування, 3) композиційні особливості форми.

Музична стилістика піснеспівів української сакральної монодії є дуже різноманітною. Це передовсім яскравий і соковитий мелос догматиків, гимнічний стиль пісень-од ірмосів, лаконічні речитативні форми псалмів, у яких слово є головним носієм релігійної ідеї, врешті розлога імпровізація мелодичного потоку, що наближається до мелізматичного стилю (наприклад, *Аллілуя* чи *Херувимська пісня*), де за словом залишається майже суто мнемонічна функція. З іншого боку, можна говорити про діахронічне співіснування архаїчних верств співаних текстів, текстів новіших, що виникли в результаті поступової творчої еволюції, врешті текстів модерних, що з'явилися на завершальному етапі розвитку сакральної монодії.

Історична змінність музичної стилістики зовсім не означала, що попередня стилістика повністю зникала чи стиралася в пам'яті. Відбувався складний процес нарощення нового на давню основу, поєднання нового з уже існуючим, пристосування давніх форм і засобів до нових тем, ідей і образів. Отож поява нових стильових потоків аж ніяк не означала відміну чи заперечення давніх; можна говорити про поступове розширення музично-стильового діапазону.

Стилістичні наверствування охоплюють три головні музично-історичні стилі: псалмодію, гимн і мелізматику, хоча й вони, як уже мовилося, виявляють себе не в однаковій мірі.

Музично-текстологічні завдання суттєво відрізняються від філологічної текстології. Перед нами не стоїть проблема реконструкції *авторського* тексту чи *архетипу*. Головне — це виявлення динаміки творчого процесу на основі співставлення багатьох списків, що в кінці-кінців стає одним з показників еволюції музичного стилю.

Все ж завдання текстологів-медієвістів як літературознавців, так і музикознавців у головному є схожими: вивчення історії тексту на всіх етапах його існування від часу його створення через численні списки та редакції, які виникали за час його активного життя¹⁴. Це і є суттю пізнання цілісного музично-творчого процесу гимнографічних пам'яток.

¹⁴ Пор.: Лихачев Д. С. Текстология. — С. 23.

Науковці розробили струнку систему понять різних типів тексту, яку розглядаємо з урахуванням нашої специфіки, тобто мова йтиме про мелодичний текст.

Авторського мелодичного тексту у сакральній монодії практично не існує.

Архетип — це найдавніший мелодичний текст, від якого виводяться тексти гимнографічних піснеспівів, у нашому випадку це буде найдавніший нотолінійний запис.

Ширшим поняттям, ніж архетип, є протограф — текст, від якого безпосередньо або через посередництво кількох списків виходить досліджуваний текст.

Різночитання — це текст, що має певні мелодичні відмінності, які, проте, істотно не міняють самого мелодичного тексту.

У російській історіографії, головню в філології та лінгвістиці, міцно утвердилося поняття *ізвод*, під яким розуміють стихійні переробки тексту, тобто нецілеспрямовані його зміни, зумовлені активними процесами на певних територіях, національних чи регіонально-локальних¹⁵. У науковий обіг введені такі поняття як *болгарский извод, сербский, древнерусский*. Проте на терені східних слов'ян у стосунку до української, білоруської чи російської рецензій літератури, як і сакральної монодії, цей термін чомусь не застосовується, а всі пам'ятки писемності до 15 ст., включаючи й нотовані, називають *древнерусскими*.

Редакція — це цілеспрямовані зміни в тексті, за якими стоять певні стильові, ідеологічні чи видавничі завдання.

Праця над українськими гимнографічними текстами сьогодні тільки-но розпочинається. Головним завданням на цьому етапі є вибір найтипівіших і найбільш репрезентативних текстів, якомога точніше їхнє прочитання та публікації. Прикладом тут може послужити діяльність Івана Франка, який все своє свідоме життя розшукував, прочитував і публікував тексти давньої української літератури. І при цьому постійно підкреслював, що докладні студії над цими творами «ще не можливі, поки велика сила рукописного матеріалу лежить не опублікована, а те, що опубліковано, порозкидано по різних виданнях, не зведено до купи і не оброблено як слід»¹⁶.

Окреслена проблематика не може бути розв'язаною раз і

¹⁵ Там же. — С. 141.

¹⁶ Франко І. П. Житецкий. «Энеида» И. П. Котляревского и древнейшие списки ее// *Зібр. тв. у 50 томах*. — К., 1982. — Т. 33. — С. 50.

назавжди. Одні питання сьогодні лише ставимо, інші ставимо і частково розв'язуємо, причому, здебільшого лише у першому наближенні. Тому про остаточність висновків на первинному етапі текстологічного опрацювання гимнографічних піснеспівів за відсутністю методології і методики аналізу музичних творів давньої музики, слабких знаннях літургійної функції сакральних піснеспівів, особливо в їх історичній еволюції, не може й бути мови. Ми лише на порозі справді глибоких текстологічних студій над піснеспівами української гимнографії. Тому сьогодні дуже важливо осмислити музично-теоретичні аспекти цієї дисципліни.

У музичній медієвістиці утвердилося переконання, що гимнографічні піснеспіви, як продукт музичної творчості Середньовіччя, відзначаються стабільністю і незмінністю мелодичної основи. *Напівусний* характер його передачі зосередив творчі зусилля лише на відтворенні вже досягнутого художнього результату. Цей тип творчості був санкціонований загальним переконанням про божественну волю у акті творчості, незмінність і неперушність якої була самоочевидною. Звідси анонімний, імперсональний характер творчості, де губилася авторська індивідуальність.

Але у ренесансно-бароккову добу конфесійний космополітизм Середньовіччя поступається намаганням утвердити місцеві мистецькі традиції зусиллями певних співочих шкіл і творчих індивідуальностей. Виявом нового підходу до творчого процесу в українській гимнографії стає поява мелодичних варіантів — *напівів*, що стало головною формою творчої еволюції української сакральної монодії ренесансно-бароккової епохи¹⁷.

У богослуженні візантійського обряду склався дуже давній звичай одні й ті ж піснеспіви (переважно літургійні) виконувати різними *напівами* у будні дні та на свята. В будні дні належало співати строгим і простим *напівом*, близьким до речитативу, а в недільні (воскресні) та празничні дні вживалися значно багатші *напиви*¹⁸. Простий літургійний спів будніх днів І. Вознесенський

¹⁷ У російській історіографії аналогічним поняттям є *роспев*; теоретичне обґрунтування цього явища зробив С.В. Фролов (див.: Фролов С. Многораспевность как типологическое свойство певческого искусства // *Проблемы русской музыкальной текстологии*. — Ленинград, 1983. — С. 12-47).

¹⁸ Wellesz E. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. — Oxford, 1961. — P. 29-30.

назвав *обичним*¹⁹. З часом авторитет *обичного* співу зріс і був освячений церковною традицією як канонічний (наприклад, у розумінні теологічного трактату *Святоградец*, гр. Ἀγιπολίτης).

Недільні (воскресні) та празничні служби супроводжувалися урочистішим і більш розвинутим мелосом. Вже первісні християни мали досвідчених співців, які володіли мистецтвом *палінодії*, тобто вміли розспівувати богослужбові тексти різними мелодіями-*напівами*²⁰. Такі піснеспіви, як **Бог Господь**, що є мелодичною моделлю для тропарів Утрені, мали різні варіанти для щоденних і святкових служб, що чітко відзначається в Ірмолоях: *повседневний* (буденний) або ж *празничний напів*. Подібні варіанти мали причасні, богородичні та деякі інші жанри.

На мелодику празничних *напівів* впливала також практика співу великих кафедральних соборів і монастирів, які були провідними осередками і школами церковного співу, де формувалися яскраві місцеві виконавсько-творчі звичаї.

Для означення мелодичного варіанту у нотолінійних Ірмолоях вживалося визначення *напів*, у старослов'янській формі написання *напѣлъ*, *напѣлъ*. Найдавніші форми його написання знаходимо у Супрасльському ірмолої I, 5391: *ѡт напѣла монастырѣ сѹпрасльскогѣ* (арк. 271), *напѣлоу монастырѣ Сѹпрасльскогѣ* (арк. 429), у київському списку бл. 1629 р. **ДА 85 Л. напѣ^А острозкий** (арк. 163 зв.). Нерідко такі вказівки обмежуються ремарками *во^Ага^В[скоє]*, по *рѣ^С[кѣ]* (**МВ-50**, арк. 70, 71).

У народнорозмовному середовищі слово *напѣл* часто прибирало українізовану форму *напѣв*, як це можна іноді побачити у самих рукописах — наприклад, в Ірмолої **Муз. 7753** є записи *києвскогѣ напѣвѣ*, *болгарскогѣ напѣвѣ* (арк. 28 зв., 87, 87 зв., 111 зв. та ін.); таку ж українізовану форму запису бачимо і в списку **Муз. 5407** (арк.143, 169 зв. та ін.), на титульному аркуші Ірмоляя Крейницького — *Ірмолої напѣвѣ* *болгарскогѣ* (**Титов 1902**), у Манявських кодексах.

Термін *напів* як мелодичний варіант церковного піснеспіву в українській історіографії вживали і продовжують вживати П. Бажанський, О. Кошиць, Б. Кудрик, О. Дзбановський,

¹⁹ Вознесенский И. Образцы осмогласия роспевов: киевского, болгарского и греческого. — Рига, 1893. — С. 49, 180 та ін.

²⁰ Разумовский Д. Церковное пение. — С. 8.

П. Машенко, О. Горбач²¹, М. Антонович. Визначення *naniv* стосовно української практики вживає і російська історіографія, починаючи від В. Ундольського²². Тому немає сенсу вживати цей термін у сучасній формі написання *наспів*, як це роблять деякі сучасні музикознавці. Слово *наспів* розмиває термінологічну сутність цього явища як особливого мелодичного варіанту сакральної монодії.

Отже, *naniv* — це певне коло гимнографічних мелодій-варіантів, що склалося у тій чи іншій місцевості, монастирі, катедрі, школі, і прийнятий спершу певною місцевістю, а згодом перейшов у загальний ужиток²³.

В Ірмолоях розрізняються три регіонально-національні верстви *naniviv*: 1) грецькі, 2) балкано-слов'янські, 3) українські та білоруські.

Грецькі (тобто новогрецькі), балкано-слов'янські (також молдаво-волоські) *nanivi* в українських Ірмолоях демонструють яскраву музично-стильову окремішність, утворюючи окрему і досить розлогу паралельну верству до найважливіших русько-українських піснеспівів. Їх витоки сягають новішої фази візантійської та поствізантійської культури й окреслюються 13-16 ст., тобто періодом так званого калофонного стилю. Не без підстав цю яскраву епоху візантійської сакральної монодії порівнюють з мистецтвом *Ars nova*²⁴.

Калофонний спів (гр. *καλόφωνος* — *прекраснозвучний, милозвучний*) базувався насамперед на власне музичних засобах виразності та формотворення, звільнивши музику від щільної опіки слова. Церковні співи збагачуються віртуозними мелодичними вставками-каденціями (*кратими, анени, терерієми* тощо). Окремі склади розспівуються розгорнутими вокалізами, нерідко віртуозного характеру. Складний віртуозний стиль зумовив перевагу

²¹ Показово, що термін *naniv* спеціально окреслює і постійно вживає відомий мовознавець О. Горбач (див: Горбач О. З історії української церковномузичної термінології. — Мюнхен, 1965. — С. 9, 18 та ін.).

²² Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России// Чтения в обществе истории и древностей российских. — Москва, 1846. — № 3. — С. 1.

²³ Рязский А. Учебник церковного пения. — Москва, 1890. — С. 31.

²⁴ Williams E. The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm// *Studies in Eastern Chant*. 2. — 1971. — P. 171-180.

сольного виконання т. зв. *калофонарами* або *монофонарами*.

Цей *прекраснозвучний* стиль активно засвоює українська гімнографія; у нотолінійних пам'ятках він відомий як *грецький і болгарський напів*.

Вже найдавніші нотолінійні Ірмолої кінця 16 - початку 17 ст. — Львівський, Долинянський, Супрасльський — фіксують *напів* під назвою *грецький* та з *грецькою* підтекстовкою.

Українські Ірмолої, завдяки переведенню гімнографічного репертуару на новітнє нотолінійне письмо, дозволяють зрозуміти стильову сутність грецького *напіву*. І хоча глибші наукові студії ще попереду, все ж можна стверджувати, що окремішність грецького *напіву* в українському гімнографічному репертуарі є безсумнівною. Ця відмінність особливо виразно спостерігається у метроритмічній організації. Грецький *напів* виявляє яскраво окреслену характерність і стильову самобутність, зокрема, високорозвинуті форми музично-словесного віршування. У грецьких *напів*ах віртуозно розроблена система метроритміки, що базується на грі часомірними пропорціями як у різних масштабах, так і в розмаїтих долях, що створює особливу драматургію чергування довгих і коротких долей. На рівні метрів-стоп виникає напруга взаємодії різнотривалих метрів, а на вищому рівні музичної форми формується струнка архітектоніка музично-віршованих рядків і строф²⁵.

Рецепція новогрецького калюфонного стилю українською співочою практикою вивела українську гімнографію на вищий рівень багатостильової піраміди й стала важливим естетичним орієнтиром для власного стильового досвіду — київського *напіву*.

Паралельним і значно ширшим за обсягом в Ірмолоях є болгарський *напів*, який також має яскраву стилеву окремішність. Його супроводжують ремарки *болгарский напѣд, по болгарскѣ, болгарское*. Завдяки високоорганізованій системі метроритмічних

²⁵ Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Греко-візантійська гімнографія в контексті української культури 16-17 століть // *Другий Міжнародний конгрес україністів: Історіографія українознавства, Етнологія, Культура. Доповіді і повідомлення*. - Львів, 1994. - С. 163-166; в о н и ж Греко-візантійская гімнографія в контексте української півчеської культури XVI-XVII вв. // *Славяне и их соседи*, вып. 6: Грецький и славянський мир в середніе века и раннее новое время. - Москва, 1996. - С. 169-173; Yasinovskiy Y. The Repertoire of the Greek Chant in the Ukrainian Hymnographical Anthology Heirmologion // *Musica Antiqua. Acta Scientifica*. X. - Bydgoszcz, 1994. - Vol. 1. - P. 375-380.

і формотворчих засобів, а також яскравій святковій образності, болгарський *napiev* вже давно привернув увагу дослідників (І. Вознесенський, Е. Тончева, О. Цалай-Якименко, Л. Корній).

Виникнення болгарського *napievu* як нового ренесансного явища пов'язане з новою хвилею підйому Болгарської держави у 13-14 ст. В епоху так званоо Другого Болгарського царства і реформ патріарха Євфимія церковний спів у Болгарії зазнає ґрунтового стилісового оновлення і невдовзі ця новоболгарська музична стилістика, збагачена ренесансними струменями, набуває поширення в Україні. Саме ця оновлена стилістика і є болгарським *napivom* в українських Ірмолоях.

Л. Корній виявила в нотолінійних Ірмолоях 280 зразків болгарського *napievu*, репертуар якого охоплює різноманітні жанри і піснеспіви. Окремі списки у цьому відношенні є особливо репрезентативними; вони створювалися у великих центрах гімнографічної культури України та Білорусії: у монастирях Жировицькому, Манявському, Лаврівському, у містах крайнього заходу українського етносу Любачеві, Канчuzі, Лежайську. Поширення цього *napievu* на західних рубежах України та Білорусії добре в'яжеться із загальною тенденцією до посилення релігійної та культурно-мистецької опозиції латинському Заходові.

Окремішність болгарського *napievu* особливо виразно помітна при його порівнянні з українськими *napivami*. Композиція болгарського *napievu* має досить нормативну куплетно-строфічну форму, де кожна мелодична строфа є майже точним повторенням початкової строфи; тоді як для українських варіантів характерна більша складність варіантно-строфічної композиції. Цікаво, що українські варіанти у різних списках мають ширший спектр індивідуальних особливостей, тоді як болгарські відзначаються більшою стабільністю і нормативністю.

З Балкан також походить сербський *napiev*, але його репертуар в Ірмолоях дуже обмежений — всього чотири зразки. Стилістично він близький до болгарського *napievu*. Іноді в Ірмолоях зустрічаються молдаво-волоські *napievi*, які є місцевою редакцією грецького, болгарського та сербського *napieviv*.

Інтенсивне функціонування чужонаціональних *napieviv* викликало в українській сакральній монодії місцеву творчу реакцію, що зумовило появу етнолокальних різновидів — київського, острозького, волинського, підгірського та ін. Коло місцевих *napieviv* є досить широке й охоплює різні етнолокальні території,

великі гімнографічні центри і школи. Ми не ставимо собі за мету вичерпне охоплення проблеми *напівів* і національного стилеутворення; нашою метою є насамперед виявлення та осмислення на музично-текстологічному рівні окремішності місцевих та інонаціональних *напівів*.

У рукописах західноукраїнського походження найпопулярнішим місцевим *напівом* є руський *напів*. Етнонім *руський* міцно увійшов у свідомість Західної України і зумовив появу таких культурно-історичних парадигм як Руська земля, Руське воеводство, руська нація і русин, руська мова. У цьому сенсі зрозумілим стає поняття руський *напів* як місцевий у найширшому значенні в межах Західної України. Найменування *руський напів* не зустрічається у рукописах Центральної і Східної України та в Білорусії, де у тому ж значенні виступають позначення *київський* і *простий напів*.

Репертуар руського *напіву* охоплює 20 піснеспівів, серед яких найпопулярнішими є кондак Пресв. Богородиці (33 списки), **Бог Господь** (14), поліелей **Хваліте імя Господне** (10) та по декілька списків **Воскресни Боже**, канон в неділю Цвітну, стихира на Зішестя св. Духа **Царю небесний**, задостойник **О Тебї радуєтєся**. Як бачимо, акцент виразно падає на піснеспіви Утрени.

У подібному значенні вживається назва *простий напів*. Як синонім руського *напіву*, його поширення охоплює центрально-українські землі, Східне Поділля, Слобожанщину, а також Білорусію. І лише іноді він трапляється в західноукраїнських списках (наприклад, у списку 1690 р., створеному у містечку Бовшеві на Прикарпатті (НД-112). Цей *напів* асоціюється з поняттям *проста мова*, що відносилось до нової літературної мови на народнорозмовній основі. Додаткові ремарки уточнюють розуміння простого *напіву*: *простий київський напів* (Акс. 2691, Q-208) чи *руський простий* (091/283).

Хронологічно простий *напів* зустрічається у рукописних пам'ятках у 1638-1752 роки з виразним акцентом на другу половину 17 ст. Більшого поширення він здобув у Білорусії, де представлений у різноманітному репертуарі. В Україні він не набув особливого поширення і зустрічається головню у репрезентативних пам'ятках: **Лукаш. 75**, у кодексах Йосифа Крейницького (Q-361) та Бовшівському (НД-112).

Репертуар простого *напіву* є майже таким же, що й руського *напіву*, і у тій же кількості піснеспівів (20). Найпопулярнішими є кондак Пресв. Богородиці (20), **Воскресни Боже** (5), стихира

на Благовіщення **Днесь благодать** (4), Літургія (6). Наявність у рукописах Літургії простого *напіву* засвідчує його значимість.

Поява острозького *напіву* як одного з найяскравіших явищ української гімнографії була тісно пов'язана з культурно-освітньою роллю Острога останньої чверті 16 і початку 17 ст. Водночас його виникнення зумовлене загальними музично-стильовими процесами, що відбувалися в тогочасній Україні. До нашого часу дійшло чимало джерел і фактів, які засвідчують, що музичне мистецтво Острога вказаного періоду займало важливе місце культурному і мистецькому житті України.

В Острозі сформувалася міцна школа світського музикування і церковного співу, яка орієнтувалася як на традиційну візантійсько-слов'янську спадщину, так і зазнавала західноєвропейських впливів. Тож на цьому тлі розквіт сакральної монодії в Острозі є цілком закономірним і найбільшим виразником цього процесу була поява особливого місцевого *напіву* — острозького. Спираючись на власну волинсько-київську церковнопісенну традицію, культивуючи новоболгарські та новогрецькі *напиви*, вбираючи новітні західноєвропейські стильові струмені, острозька співоча школа в останній чверті 16 і на початку 17 ст. зуміла створити новий стильовий напрямок у сакральній монодії України — *острозький напів*. Виникнувши в Острозі, цей *напів* швидко набув визнання в усій Україні, в Білорусії, а також прорик в Росію.

Найчастіше острозький *напів* зустрічається у псалмі **Блажен муж** (72 списки). Популярність цього псалму і саме в острозькому *напіві*, очевидно, була пов'язана з його змістом, де осуджуються ті, що йдуть на *совіт нечестивих*. В умовах міжконфесійного протистояння пам'ять про Остріг була одним з найважливіших чинників гуртування прихильників православ'я. Дуже показово, що псалм **Блажен муж** острозького *напіву* фіксує львівський першодрук 1709 р.; у першій половині 18 ст. він залишається ще дуже популярним, був відомим і в 19 ст.

Музично-стильовий аналіз острозького *напіву*, здійснений О. Цалай-Якименко у порівнянні з болгарським і київським *напівами*, показує, що він є одним з важливіших етапів трансформації болгарської стилістики на українському ґрунті²⁶. Музично-

²⁶ Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога// *Острозька давнина*. — Львів, 1995. — Вип. I. — С. 78-88.

гимнографічний матеріал добре підтверджує особливу роль Острога у творчій адаптації балкано-слов'янської, новогреської та латинської культур останньої чверті 16 ст.²⁷

Волинський *напів* нав'язує до етногеографічної зони України Волині. Тут яскраво виявляється самоусвідомлення цієї території України як однієї з найпродуктивніших у розвитку церковного співу. За рукописами він охоплює середину - кінець 17 ст. Найдавніший його запис знаходимо у білоруському списку сер. 17 ст. **Муз. 3053**, де волинський *напів* має ще й додаткову ремарку *острозкое*. Територіально ці пам'ятки оточують Волинь з південного Заходу (Любачів і Лежайськ, Домашівський монастир), з Півдня (Манявський скит на Прикарпатті), з Півночі (Білорусія). Два з цих списків монастирського походження (Манявський скит і Домашівський монастир), третій (білоруський), хоч і не означений, але також, ймовірно, монастирського походження; два з парафіяльного середовища (Любачів і Лежайськ). Всі ці списки є виразно репрезентативними й окреслюють значні осередки церковного співу.

З Волинню пов'язаний також крем'янецький *напів* (від міста Крем'янець), яким розспівана **Херувимська пісня** у Жировицькому ірмолої **I, 3367**. Кам'янецький *напів*, ймовірно, пов'язаний з містом Кам'янець (тепер Камінь-Каширський) — **Єдин свят (Осс. 3688/ I)**, як львівський — зі Львовом. Зрідка також зустрічаються *напиви* глібівській, куп'ятицький, підгірський, харківський.

Певне місце у нотолінійних Ірмолоях займають білоруські *напиви*, які зосереджені переважно у білоруських списках: білоруський, віленський, кутеїнський, литовський, мирський, могилівський, случський, смоленський, супрасльський. Найдавнішим і найпоширенішим є супрасльський *напів*, що пов'язаний з відомим монастирем біля Білостоку. Мирський *напів* очевидно слід пов'язувати з Мирським монастирем в Білорусії; розуміння цієї назви як світського співу є помилковим. Білоруські *напиви* в українських списках майже не зустрічаються, отож їх присутність у тій чи іншій пам'ятці майже однозначно свідчить за її білоруське походження.

²⁷ Пор.: Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія. — Київ, 1990; Ясіновський А. Роль Острога в культурних взаєминах України зі слов'янами і греками// *Острозька данина*. — Львів, 1995. — Вип. I. — С. 97-103.

У бароккову епоху українська сакральна монодія в цілому усвідомлюється як яскраве національне явище — київський *napiv*, як завершення музично-стильової еволюції сакральної монодії, починаючи з старокиївського співу княжої доби, через нові стильові знахідки після монголо-татарської навали до стрімкого злету у ранньоновітній час. На цьому шляху відбулась активна адаптація грековізантійської сакральної монодії та її слов'яно-балканської рецепції, а також поступове зближення з західноєвропейською культурою.

Київський *napiv* формувався у річищі трьох регіональних музично-стильових традицій: 1) грековізантійської — новогрецький *napiv*, 2) балкано-слов'янської — новоболгарський *napiv*, 3) місцева творчість — київський (точніше новокиївський) *napiv*.

Ця стильова тріада у бароккову добу забезпечувала тяглість і безперервність культурної орієнтації української сакральної монодії, що в умовах латинсько-католицької експансії сприяло збереженню релігійної та національної ідентичності. Тож українська сакральна монодія була динамічною системою, і її розвиток забезпечувався не лише внутрішніми іманентними чинниками, але й зовнішніми стилеутворюючими факторами — новогрецьким і новоболгарським *napivami*.

Київський *napiv* зародився як *napiv* місцевої київської школи. Поступово він виходить за етнолокальні межі і стає репрезентантом загальнонаціонального мистецтва сакрального співу України. Суголосними поняттями стали *київська нотація*, *київські воспіваки*, *київські граматики*²⁸.

Усвідомлення поняття *київського* настає у другій чверті 17 ст. у киево-могилянську добу, коли Київ знову виходить на місце провідника політичного, церковного і культурного життя України і стає виразником загальнонаціональних інтересів і в церковному співі.

Вперше назва київський *napiv* з'являється у другій чверті 17 ст. — в Ірмолях з Гайсина (ДА 91 Л.), з Верхрати (Акс. 2616), у київських списках межі 20-30 років 17 ст. (ДА П.350, Акс. 2932). З середини 17 і до середини 18 ст. зразки київського *napiv* зустрічаються майже у кожному повністю збереженому рукопису.

²⁸ Цалай-Якименко О. Взаємодія «Схід-Захід» і Берестейська унія у становленні музичного бароко в Україні // *Берестейська унія і українська культура XVII ст.* — Львів, 1996. — С. 65-105.

Територіальне розповсюдження цього *напіву* охоплює всю Україну від західних границь українського етносу — Ірмолої з Коросненщини (Q-352), з Криниці (БА-17), Канчуги (Калужн. 15) — до східних кордонів України (список з Луганського коша, Поточні надх. 326).

Репертуар київського *напіву* охоплює стійке коло піснеспівів, окремі цикли і служби. Найпоширенішою службою київського *напіву* є Літургія Іоана Златоустого, яка, починаючи з середини 17 ст., присутня майже у кожному списку. Дуже часто з Літургії виділяються окремі піснеспіви київського *напіву*: Аллілуя (Муз. 7753, I,5585), блаженні (Акс. 2973, Син.п. 890), екстенії (091/126), причасники (НТШ-235, Пог. 409) і особливо Херувимська пісня (Пог. 391, Син.п. 1086, I,2831). Поява Літургії київського *напіву*, очевидно, пов'язана з добою митрополита Петра Могили; можливо, він брав безпосередню участь у її формуванні, що добре в'яжеться з його діяльністю по впорядкуванню церковних служб і богослужбових текстів Української Церкви.

Популярною була також празнична вечірня служба Всеношне бденіє київського *напіву*, яка виникає, мабуть, тоді ж у другій чверті 17 ст.; до того ж часу відносять і найдавніші списки (ДА 91 Л., Акс. 2932). Серед окремих піснеспівів київського *напіву* з Всеношного бденія найпопулярнішим є псалм Блажен муж.

В Утрні київським *напівом* найчастіше співається осмогласний цикл Бог Господь. З інших часто вживаних піснеспівів київського *напіву* відзначимо задостойник О Тебi радується (найдавніший запис відноситься до 1650 р., F-58), кондак Пресв. Богородиці (Акс. 2602, Лукаш. 79, НД-374).

Побутовав також особливий *напів* Києво-Печерського монастиря. Це Аллілуя (Соф. 112/645 С., Перетц 214), псалм Блажен муж (Рук. 103, НД-103), кондак Пресв. Богородиці (F-22-71), Літургія (F-19-127, Разум. 95), задостойник О Тебi радується (ДА П.350). Звертає на себе увагу поширення печерського *напіву* у списках з крайніх західних границь українського етносу — Любачівського Рук. 103, Лежайського НД-103, а також у білоруських списках. Значно пізніше з'являється найменування лаврський *напів* — виключно у списках 19 ст., які були створені у Києво-Печерському монастирі (КН. 2082, Син. п. 39, КН. 2087).

Отже, термін київський *напів* за рукописними пам'ятками виступає у трьох різних значеннях. У локальному розумінні київський *напів* протиставляється острозькому (псалм Блажен

муж, Всенощне бденіє — до середини 17 ст.). У ширшому значенні (Літургія, Всенощне бденіє — з другої половини 17 ст.) цей *напів* сприймається як загальнонаціональний. Літургія київського *напіву* не має альтернативних варіантів в одному рукописі, а з другої половини 17 ст. до Літургії київського *напіву* у ширшому значенні приєднується Всенощне бденіє, яке витіснило острозький варіант. Врешті найширшого значення київський *напів* набуває при перенесенні української сакральної монодії в Росію, де вона в цілому отримує загальне найменування — київський *напів* (з кінця 17 ст.). Тому в українських Ірмолоях, створених у Росії, значно частіше вживаються позначення київського *напіву*, тобто цим терміном охоплюється практично весь репертуар українського Ірмолая.

У висновках підкреслюється, що у ранньоновітню добу — добу українського Ренесансу і Барокко, багатовікова сакральна монодія входить у кульмінаційну фазу свого розвитку. Спираючись на власну старокиївську спадщину, постійно орієнтуючись на візантійську гимнографічну традицію і коректно засвоюючи новітні західноєвропейські здобутки, українська сакральна монодія (гимнографія) завершує свою еволюцію створенням у 16-18 ст. яскравого мистецького суцвіття етнолокальних співочих шкіл — київської, волинської, острозької, підгірської, крем'янецької, межигірської, харківської та ін. Інтесивний синтез слов'яногреко-латинських музичних традицій на місцевому українському ґрунті забезпечив київському *напіву* як загальноукраїнському стильовому явищу одне з чільних місць у європейському музичному мистецтві.

Основні положення дисертації опубліковані у таких працях:

1. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 — 18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження: Монографія. — Львів, 1996 (72 др. арк.).
2. Перші східнослов'янські нотні видання // *Українське музикознавство*. — Київ, 1975. — С. 128—137.
3. Беларускія Ірмолої — помнікі музычнага мастацтва XVI—XVIII стагоддзя // *Мастацтва Беларусі*. — 1984. — № 11. — С. 50-55.
4. Ленинградская коллекция древнепевческих рукописей украинской традиции // *Прошлое и настоящее русской хоровой культуры*. — Москва, 1984. — С. 101-105.
5. З історії музики західноукраїнських земель XVI—XVII

ст.// *Українське музикознавство*. —Київ, 1986. —С. 107-116.

6. Львовский Ирмолой конца XVI — начала XVII в. // *Памятники культуры. Новые открытия. 1984*. —Ленинград, 1986. —С. 168-175.

7. Джерела вивчення українсько-білорусько-російських музичних зв'язків XVI — середини XVII ст.// *З історії української музичної культури*. —Київ, 1989. —С. 9-24.

8. Методологічне значення наукової спадщини Івана Франка для вивчення історії української музики// *Іван Франко і світова культура*. —Київ, 1990. —Т. 2-3. —С. 86-88.

9. Українська гімнографія в європейському контексті// *Українське барокко та європейський контекст*. —Київ, 1991. —С. 219-224.

10. Источниковедческие проблемы древнего певческого искусства: к вопросу о типологии певческих рукописей// *Музыкальная культура Средневековья*. —Москва, 1992. —С. 98-99.

11. О напевах в украинских певческих рукописях// *Музыкальная культура Средневековья*. —Москва, 1992. —С. 41-43.

12. Балкано-слов'янська традиція і питання походження українського церковного співу// *Проблеми слов'янознавства*. —Львів, 1993. —Вип. 45. —С. 132-135.

13. Генеза української гімнографії// *Українська музика: традиції і сучасність*. —Львів, 1993. —С. 4-21.

14. Український нотолінійний Ирмолой як тип гімнографічного збірника: зміст, структура// *Записки НТШ*, т. 226 (=Праці Музикознавчої комісії). —Львів, 1993. —С. 41-55.

15. Українська гімнографія в міжнародних зв'язках// *Українське Барокко*. —Київ, 1993. —С. 235-243.

16. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва// *Релігія в Україні. Дослідження, матеріали*. —Київ—Львів, 1994. —Вип. 2. —С. 122-127.

17. Соціальна функція українських нотних Ирмолоїв// *Рукописна та книжкова спадщина України*. —Київ, 1994. —Вип. 1. —С. 63-72.

18. Музична бібліографія в контексті українознавства// *Бібліографія українознавства. Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства*. —Львів, 1994. —С. 3-6.

19. Нотний Ирмолой Гаврила Аранесовича як пам'ятка східнослов'янських музичних зв'язків// *Бібліографія українознавства. Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства*. —Львів,

1994. —С. 20-23.

20. Українські нотні видання XVIII ст.// *Бібліографія українознавства. Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства.* — Львів, 1994. —С. 23-29.

21. Znacznie eparchii Pszemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej// *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedstwa.* —Pszemyśl, 1994. —S. 403-420.

22. The Repertoir of the Greek Chant in the Ukrainian Hymnographical Anthology Heirmologion// *Musica Antiqua. Acta Scientifica.* X. —Bydgoszcz, 1994. —Vol. 1. —P. 375-380.

23. Величання як жанр української гимнографії// *Історія релігії в Україні.* —Київ-Львів, 1995. —Вип. 3, ч. 5. —С. 530-532.

24. Greek Chants in the Ukrainian Hymnographical Anthology Heirmologion// *Byzantium: Identity, Image, Influence* (=XIX International Congress of Byzantine Studies). —Copenhagen, 1996. —No. 6333.

25. Між Сходом і Заходом: українська музика на шляху від середньовіччя до ранньоновітнього часу// *Musica Galiciana.* —Rzeszów, 1997. —T. 1. —S. 35-42.

Ясіновський Ю.П. Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові наверстування. —Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво. — Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. — Київ, 1998.

У праці розглядається історія української сакральної монодії (гимнографії) у період її найвишого розвитку і фіксації у нотолінійній системі запису музичних текстів (16-18 ст.). Вивчаються генеза, історія, джерела, музичні тексти та музично-стильові наверстування. Вперше у музичній медієвістиці вивчення сакральної монодії спирається на повний світовий фонд рукописів однієї традиції — нотолінійні Ірмолої, які у абсолютній більшості виявлені і опрацьовані самим автором. Запропоновані нові методи міждисциплінарного дослідження джерельної бази сакральної монодії. Музичностильові спостереження пов'язані з комплексним дослідженням музичних текстів.

Ключові слова: українська сакральна монодія, історія, джерела, музичні тексти, стилістика.

Ясиновский Ю.П. Украинская сакральная монодия: история, тексты, музыкально-стилевые наслоения. —Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 — музыкальное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. —Киев, 1998.

В работе рассматривается история украинской сакральной монодии (гимнографии) в период ее наивысшего развития и фиксации в нотной системе записи музыкальных текстов (16-18 вв.). Изучаются генезис, история, источники, музыкальные тексты и музыкально-стилевые наслоения. Впервые в музыкальной медиевистике изучение сакральной монодии строится на полном мировом фонде рукописей одной традиции — нотной Ирмологий, которые в подавляющем большинстве выявлены и обработаны самим автором. Предложены новые методы междисциплинарного исследования источниковедческой базы сакральной монодии. Музыкально-стилевые наблюдения увязываются с комплексным исследованием музыкальных текстов.

Ключевые слова: украинская сакральная монодия, история, источники, музыкальные тексты, стилистика.

Yasinovskiy Yu.P. Ukrainian Sacral Monody: History, Texts, and Musical and Stylistic Stratification. —Manuscript.

Thesis for a Doctor's degree by speciality 17.00.03 — musical art. —National Musical Tchaikovsky Academy of Ukraine, Kyiv 1998.

The thesis deals with the history of Ukrainian sacral monody (hymnography) in the period of acme of its development when it was fixed by means of the linear system of musical notation (sixteenth through eighteenth centuries). The genesis, history, sources, musical texts, and stylistic stratifications are examined by the author. It is for the first time in the Middle Ages musicology that the study of the sacral monody is based on the complete stock of the manuscripts of the same tradition preserved world-wide, that is the Heirmologia which are studied in the overwhelming majority by the author himself. The new approaches to the interdisciplinary study of the sacral monody sources are suggested. The musical and stylistic observations are connected with the complex investigation of the musical texts.

Keywords: Ukrainian sacral monody, history, sources, musical texts, stylistic.

Підписано до друку 7.05.1998. Формат 60х90/16. Папір друкарський
№ 1. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 3,25. Наклад 100. Зам. 7-50.

Видавничий комплекс Наукового товариства ім. Шевченка
Львів, вул. ген. Чупринки, 21

451617

AB 40.547
Мист

AB 40.547

Мист