

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

УДК 783 (477) (09)

ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО
Олександра Сергіївна

КИЇВСЬКА ШКОЛА МУЗИКИ XVII ст.:
КИЇВСЬКЕ ПІНІЄ, КИЇВСЬКА НОТА, КИЇВСЬКА ГРАМАТИКА

17. 00. 03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 2004



Дисертацією є опублікована монографія (2002 р.).
Робота виконана на кафедрі музичної україністики Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Міністерства культури та мистецтв України.

Науковий консультант:

академік НАН України, доктор історичних наук, професор
ІСАЄВИЧ Ярослав Дмитрович,
директор Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича
НАН України (Львів).

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства
СЕРЬОГІНА Наталія Семенівна,
провідний науковий співробітник
Російського інституту історії мистецтв Російської академії наук
Міністерства культури Росії (Санкт-Петербург);

доктор мистецтвознавства
КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович,
професор кафедри композиції
Львівської музичної академії ім. М. Лисенка (Львів);

член-кореспондент НАН України,
доктор філологічних наук, професор
НІМЧУК Василь Васильович,
директор Інституту української мови НАН України (Київ).

Провідна установа:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України, відділ музикознавства (Київ).

Захист дисертації відбудеться «.....^{23.VI}.....» 2004 р. о 15 год. 30 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26. 005. 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 монографією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського.

Автореферат розіслано «.....^{20.VI}.....» 2004 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик

I. М. Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. Проблема міжнаціональних музичних зв'язків – одна з центральних в культурології; її вивчення сприяє більш глибокому розумінню історичних закономірностей взаємовпливів між різними культурами, спонукає до розширення культурних контактів між народами.

Особливо актуалізується ця проблема сьогодні, у період становлення української державності, у наш час небувалого посилення міждержавних, політичних, економічних, культурних контактів практично в масштабі всієї планети. На цьому фоні значний інтерес викликає традиційна для давньої України практика культурної взаємодії як зі східними, візантійськими й балкано-слов'янськими традиціями, так і з західними, латинськими*.

Однак в українському музикознавстві ця проблема почала розроблятися лише в останні десятиліття, найбільш предметно в працях Н.О.Герасимової-Персидської на матеріалі потужного пласта української партесної творчості, що складалась у XVII ст. саме як синтезування латинських форм професійного багатоголосся на східно-слов'янському ґрунті.

У нашому дослідженні ця проблема висвітлюється на матеріалі української професійної сакральної монодії. Зародившись у IX столітті ще в часи великокняжої Київської Русі як творчий синтез вітчизняної язичницької традиції з християнською греко-болгарською, вона досягла свого апогею в XVII столітті, проникнувши в найширші верстви народу завдяки перекладові на латинську 5-лінійну нотацію та новим демократичним формам музичної педагогіки.

Саме в період Київської школи музики XVII ст. чітко визначилося не тільки те, що брала Україна від своїх сусідів, як синтезувала національні й запозичені традиції, але й те, чим вона збагатила світову музичну культуру. Таким вкладом Київської школи музики XVII ст. у світовий фонд є феномен українського сакрального співу, а також загальнодоступна високопрофесійна музична педагогіка, представлена видатними діячами на чолі з М. Ділецьким – творцями підручників нового типу, у тому числі писаних живою книжно-народною мовою.

Висвітлені в нашому дослідженні питання музичного культуротворення в Україні XVII ст. мають сьогодні, в умовах незалежності й розгортання державотворчих процесів, особливу актуальність: цей яскравий період не лише спонукає до вивчення досягнень нашої музичної культури минулого, які вже в ті давні часи мали пріоритетну національну, регіональну та міжнародну значимість, а й зобов'язує до їх засвоєння й сучасної актуалізації. У вищевказаних процесах спостерігається така органічна взаємозумовленість державо- й культуротворення, що це дає нам підстави для оптимістичних сподівань на аналогічні позитивні результати також і в умовах нашого сьогодення.

* Курсивом тут і далі подаємо давні терміни та звороти, назви творів і цитати з них.

Необхідно пояснити назву нашої праці – “Київська школа музики XVII ст.”. Школами київськими іменували в той час цикли навчальних дисциплін, що їх протягом років освоювали учні столичної братської школи, а згодом Києво-Могилянського колегіуму-академії. Були навчальні цикли вивчення мов, їх називали *школа словенська, школа грецька, школа латинська*, була й *школа музики*, про яку навіть писали, що вона *науки круг себе гуртує*.

У своїй праці ми розширили рамки первісного, суто навчального поняття – “Київська школа музики XVII ст.,” узагальнюючи ним ту **цілісну систему національної музичної культури барокової України**, яка була тісно пов’язана, зокрема, зі знаменитим Києво-Могилянським колегіумом-академією, що мав особливий статус завдяки протекторату одночасно й духовної, і світської влади, а також Війська Запорозького. “Це був найбільш репрезентативний, а притому єдиний в Україні стабільний, юридично забезпечений і матеріально незалежний навчальний заклад”¹.

Самі сучасники іменували *київською цілісною* (за їхнім уявленням) систему ренесансно-барокової музичної культури України, відому у всьому східнохристиянському світі в єдності її автономних складових: *київського пінія* (музичної творчості), *київської ноти* (музичної писемності), *київської граматики* (музичної педагогіки).

– *Київське пініє* охоплювало два окремі жанри – традиційну одноголосну монодію (сакральний спів візантійсько-слов’янської традиції) та нове, партесне багатоголосся (*латинського* походження).

З причини особливої масштабності, а притому маловивченості українського ірмолійного співу ми залишаємо поза увагою зовсім ще молоду в XVII ст. багатоголосну (партесну) творчість² та зосереджуємо увагу саме на сакральній монодії, яка репрезентувала на той час уже майже тисячолітній національний храмовий спів.

Наша посилена увага до церковної монодії зумовлена ще й тією особливою роллю, яку вона відігравала в бурхливих музично-культурних процесах періоду включення України XVII ст. в нові конфігурації міжрегіональних культурних зв’язків. Адже зазвичай музична культура барокової України сприймається як нібито цілком переорієнтована на рецепцію *латинських* новацій, притому монодія неправомірно мислиться як така, що вже повністю завершила свій розвиток. Насправді спадщина візантійсько-слов’янського кореня в Україні XVII ст. не тільки не загасає, не консервується, а, навпаки, зазнає потужних стимулів (запозичення новогрецького, новоболгарського репертуару, його

¹ Ісаєвич Я. Україна давня і нова. Народ, релігія, культура. – Львів, 1996. – С. 316.

² Її продовжує розробляти Н. О. Герасимова-Персидська.

інтенсивна взаємодія з місцевою традицією аж до витворення нових гібридних пластів монодії) і виходить на новий, вищий рівень свого розвитку. Більше того, традиційна монодична спадщина в XVII ст. виконувала ще й роль своєрідної протипаги до культурного “наступу” латинства, а тим самим ставала реальним засобом збалансування давнього – “свого” – і нового – “чужинецького” – в умовах навалального запозичення нових моделей західної культури.

Перший етап дослідження української ірмолойної спадщини починається з кінця 60-х рр. XIX ст. і триває понад 100 років. У той час формується загальна наукова проблематика, робляться попередні узагальнення³, однак деякі з них, унаслідок обмеженого джерельного матеріалу, нерідко згодом виявляються гіпотетичними. Хоча за вказаний тривалий період в орбіту тодішніх наукових досліджень в цілому було введено кілька десятків рукописних Ірмолоїв (Ірмологіонів), проте в більшості окремі дослідники користувалися лише однією – кількома пам'ятками.

Ситуація кардинально змінюється з 60-х років минулого століття. Саме тоді, за ініціативою відомої дослідниці давньоукраїнського мистецтва В.І.Свенціцької, була започаткована багатолітня творчо-дослідницька співпраця між Національним музеєм у Львові (тут міститься найбільша колекція рукописних Ірмолоїв, половина зі збережених в Україні пам'яток цього типу) та Львівською консерваторією ім.М.Лисенка (О.Цалай-Якименко), у результаті чого було створено підґрунтя для формування Львівської школи музично-медієвістичних студій та виходу на другий етап досліджень ірмолойної спадщини України.

Спеціалізований опис ірмолойних пам'яток Національного музею, фонд яких формувався протягом десятиліть головним чином зусиллями засновника цього музею Іларіона Свенціцького, проводився нами в 1965–70-х роках. З часом до цієї роботи було підключено Юрія Ясиновського, який згодом здійснив археографічне опрацювання українських Ірмолоїв з усіх фондосховищ України, а також Росії, Білорусі, Польщі, Румунії та інших країн. Роки 1979, 1982, 1984, 1994 – рубіжні етапи публікацій його описів Ірмолоїв за окремими фондосховищами, що завершилися знаменною подією в музичній медієвістиці – виданням 1996 року підготованого Ю.Ясиновським капітального каталогу та дослідження – “Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст.” Так уперше було введено в інформативне поле медієвістичних студій понад 1000 збережених нотолінійних Ірмолоїв.

³ Праці Д.Разумовського, І.Вознесенського, С.Смоленського, В.Металлова, М.Грінченка, О.Кошиця, П.Маценка, Ф.Шешка, С.Скрєбкова, М.Антоновича та ін.

Паралельно з археографічним дослідженням ішло виявлення в цих рукописах різнонаціональних напівів (за атрибуцією переписувачів) та їх опрацювання: спершу *болгарський напів* – Лідія Корній (захист дис. 1980 р.; публікація напівів 1998 р.). З часом у цю роботу вклинились і кияни під керівництвом Н. О. Герасимової-Персидської: Галина Васильченко-Михно – *грецький напів* (захист дис. 1993 р.); Олена Шевчук – *київський напів* (захист дис. 1999 р.). Вивченням і публікацією *болгарських напівів* з українських Ірмолоїв тривалий час займається болгарська дослідниця Єлена Тончева (публікація напівів – 1971 р., факсимільне видання – 1980 р.).

Отже, протягом 60-х – 90-х років ХХ століття формується новий, принципово інший етап комплексних досліджень українських Ірмолоїв за трьома напрямками: спершу це було археографічне охоплення повного корпусу збережених Ірмолоїв та різнопланове дослідження їх змісту і структури; далі – відбір і вивчення напівів національної атрибуції; нарешті представлене в нашій монографії дослідження, присвячене включенню ірмолоїної спадщини України в цілісний контекст Київської, загальноукраїнської школи музики ХVІІ ст. У всіх цих дослідженнях використовували вже весь фонд рукописних Ірмолоїв та їх першодруки.

Особливістю наших підходів до проблем ірмолоїної спадщини було те, що науково-теоретичні узагальнення, народжені в процесі “інтелектуальних” форм роботи, доповнювалися ще й іншою – науково-виконавською – формою дослідження. Адже щоб зрозуміти й осмислити забуту нині ірмолоїну музичну мову⁴, її специфічну лексику і граматику, довелося (шляхом проб і помилок) шукати найбільш переконливі виконавські інтерпретації численних зразків напівів у процесі живого, у тому числі концертного, їх виконання-відтворення (Ярослав Михайлюк). Саме цей, виконавський аспект дослідження був для нас вирішальним у подальшому науковому обґрунтуванні основоположних питань формотворення в напівах українського Ірмолоя, що було покладено в основу Антології вибраних напівів Ірмолоя – “Духовні співи давньої України” (Київ, 2000 р.), представлених не в прозаїчному записі (що узвичаєне у практиці), а в музично-віршовому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

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 (керівники – академік І.Ф.Ляшенко, народний артист України М.М.Скорик), Інституту українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України (директор академік НАН Я.Д.Ісаєвич),

⁴ О. Кошиць писав про повне незрозуміння музичної мови напівів Ірмолоя його сучасниками. Див.: Листи О. Кошиця до П. Маценка. – Вінніпег, 1954 (зокрема лист від 17 лютого 1940 р.).

Наукового товариства ім. Т. Шевченка (голова член-кореспондент НАН України О. М. Романів), а також музично-медієвістичних центрів Москви та Санкт-Петербурга.

Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка (протокол засідання № 8 від 27 червня 2000 р.) і включена до плану наукової роботи Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Об'єкт дослідження – Київська школа музики XVII ст. як феномен синтезу вітчизняних візантійсько-слов'янських традицій із новітніми латинськими.

Предмет дослідження – оновлена сакральна монодія в Україні XVII ст. та нові (латинські) форми нотної писемності й дидактики.

Мета дисертаційної праці полягає у виявленні й обґрунтуванні деяких основоположних закономірностей ірмоложного віршування, * синкретичного музично-віршового формотворення в напівах українського Ірмолая; у розкритті музично-теоретичних основ запозиченої й адаптованої релятивної нотації (у нотолінійному та безлінійному різновидах); а також у висвітленні дидактичних методів освоєння нової теорії музики в педагогічній практиці.

Головні завдання дослідження полягають у представленні Київської школи музики XVII ст. як цілісної системи в єдності її складових:

- 1) творчості – *київського пінія* (оновленого репертуару традиційної монодії);
- 2) писемності – *київської ноти* (адаптованого національного різновиду новоєвропейської 5-лінійної нотації);
- 3) педагогіки – *київської граматики* (новолатинської музичної естетики і теорії, пристосованої до потреб національної культури).

Методи дослідження розроблено на основі комплексного підходу, який здійснювався по таких напрямках:

джерелознавчому (пошук, відбір та вивчення рукописних пам'яток);
текстологічному (спеціалізована експертиза нотних та словесних текстів у цих пам'ятках);

музично-теоретичному (розкриття засад музично-віршового формотворення в напівах українського Ірмолая, механізмів релятивної нотації, а також основ нової теорії музики);

музично-стилістичному (ідентифікація стилістичних параметрів у напівах українського Ірмолая на регіональному, національному та етнолокальному рівнях);

культурно-історичному (реставрація творчих портретів найвидатніших діячів Київської школи музики XVII ст. на тлі епохи).

*. Уперше вжиті запропоновані нами термінологічні звороти наводимо в розбивку. Поданий тут термінологічний зворот має такі синоніми: “музично-словесне віршування”, “музичне віршування”.

Наукова новизна праці виявляється в наступному:

1. – Запропоновано трактування напівів Ірмолюя як синкретичних, музично-словесних віршів квантитативного, часомірного типу з характерною для них модальністю (перемінністю) структур на всіх рівнях формотворення (долей, метр-стоп, музично-віршових рядків і строф), а також взаємодію ладової та ритмічної функціональності.

У плані типологічної паралелі до музично-словесного віршування в напівах Ірмолюя нами пропонується також “музичний” аспект тлумачення тогочасного українського силабічного вірша (аж до його кульмінації-завершення у творчості поета-музиканта Т. Шевченка*).

2. – Розкрито механізми давньої релятивної нотації та її сучасного прочитання (у лінійному та безлінійному варіантах), а також етапи її еволюції до абсолютної системи нотного письма сучасного типу.

3. – Відтворено процес становлення нової музичної педагогіки в Україні. При цьому:

а/ встановлено місце й час створення видатного музично-естетичного трактату *О пінії Божественном* (Москва, початок 1650-х рр.) та особу його автора (київський учений-енциклопедист Єпифаній Славинецький);

б/ визначено етапи творчої праці М. Ділецького над *Граматикою музикальною* (як автора, редактора та перекладача), а також хронологію його життєвого шляху;

в/ досліджено проблему автографа т.зв. Львівського рукопису *Граматики музикальної 1723 р.* М. Ділецького.

Практичне значення отриманих результатів. Вони:

– спрямовані на використання запропонованого методологічного та методичного забезпечення в наступних, більш поглиблених дослідженнях музично-мистецького стилю сакральної монодії України в контексті регіональних (візантійсько-слов'янських), а також інших національних професійних монодичних культур;

– можуть послужити вихідною базою для міждисциплінарних (музикологія, філологія, фольклористика) розробок універсальної теорії синкретичного вірша;

– використовуються у вузівському педагогічному процесі (у курсах історії української та світової музики, аналізу музичних творів, культурології);

– допомагають виконавцям у стилістичній інтерпретації давньої сакральної монодії;

– є підґрунтям створеної (у співавторстві) й апробованої на практиці нової методики навчання музики за моделями “Модус”, що ґрунтується на дидактичних принципах М. Ділецького й забезпечує високу ефективність оволодіння основами музики (як у спеціальних, так і в загальноосвітніх навчальних закладах).

* Це дослідження виконувалось на замовлення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Особистий внесок здобувача. Усі положення дисертації розроблені здобувачем самостійно. У працях, виконаних у співавторстві, здобувачеві належить науково-теоретичне обґрунтування відповідних тем.

Апробація результатів наукових досліджень відбувалася на міжнародних і всеукраїнських наукових конгресах та конференціях:

- Перша наукова конференція старовинної музики.– Київ, 1969.
- Другий музикознавчий конгрес: *Musicae Antiqua Europae Orientalis*.– Бидгощ (Польща), 1969.
- Наукова конференція музикознавців-медієвістів: Звіт Львівської школи медієвістики.– Пушкінський дім, Санкт-Петербург, 1980.
- Наукова конференція музикознавців-медієвістів: Невские хорые ассамблеи. Прошлое и настоящее русской хоровой музыки.– Санкт-Петербург, 1981.
- Міжнародна конференція: Українське бароко в Європейському контексті.– Львів; Олесько, 1989.
- Наукові конференції НТШ.– Львів, 1990, 1996–2003.
- Всеукраїнська славистична конференція: Духовне відродження слов'ян у контексті європейської та світової культури.– Чернівці, 1992.
- Міжнародна наукова конференція, присвячена 270-літтю від дня народження Г.С.Сковороди.– Полтава, 1992.
- Другий Міжнародний конгрес українців.– Львів, 1993.
- Десятий музикознавчий конгрес: *Musicae Antiqua Europae Orientalis*.– Бидгощ (Польща), 1994.
- Міжнародна конференція: Славяне и их соседи: Греческий и славянский мир в средние века и раннее новое время / РАН, Институт славяноведения и балканистики.– М., 1994.
- Всеукраїнська наукова конференція: Берестейська унія і українська культура XVII ст.– Львів; Київ; Харків, 1995.
- Міжнародна наукова конференція (до 2000-ліття християнської доби). Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність.– Київ; Ворзель, 1998.
- Четвертий Міжнародний конгрес українців.– Одеса, 1999.

Публікації. Результати дослідження висвітлюються в монографії та в 23 наукових публікаціях у виданнях, затверджених ВАК України (у тому числі 8 у співавторстві).

Структура роботи. Наша монографія (у повному обсязі 508 стор.) складається зі вступу, трьох частин (15 розділів), трьох додатків. Обсяг, що займають 70 ілюстрацій, 15 таблиць, 8 схем, 10 списків, дорівнює 138 стор. Список використаної літератури містить 366 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі обґрунтовується актуальність теми, проблематика роботи, дається огляд етапів становлення Київської школи музики.

Перша частина “Київське пініє” (Розділи 1-5). У першій частині праці увага зосереджується на обґрунтуванні типології синкретичної модальної (перемінної) метрики в напівах Ірмолая (вона зумовлена членуванням на синкретичні, музично-словесні синтагми); на розкритті специфічних закономірностей їх музичної функціональної ритміки, що ґрунтується на типізованих ритмомоделях, аналогах середньовічних “модусів”. Торкаємось також питань ладового формотворення в монодії.

Розділ 1. Ладовий фактор у формотворенні монодії.

Монодія – синкретичне явище, де в нерозчленованій єдності виступають словесні, ритмічні та мелодико-інтонаційні фактори. Мелос в ірмолойних напівах переважно ще мало самостійний, у ньому недостатньо сформовані суто музичні засоби виразності. Тому ірмолойний напів не виконується окремо від словесного тексту.

Метрика в ірмолойних напівах визначається членуванням на музично-синтаксичні стопи. Ритмічний аспект у напівах представлений системою ритмічно-функціональних “модусів”. Звуковисотна ладовість – єдина вже суто музична складова в цій синкретичній злитості слова-руху-мелоінтонації.

Хоча в ірмолойних напівах широко вживаються тетрахордові мікролади, що є основою формування також і ширшого ладового поля (в обсязі сексти, септими, октави), усе ж головне співвідношення між перемінними устоями й неустоями в ірмолойних напівах – терцове, воно базується на т. зв. *київській гамі*; це безтритоновий звукоряд із двох чи трьох тетрахордових ланок (займає простір нотного стану), у якому терцова послідовність устоїв чергується з терцовою послідовністю неустоїв. При цьому функціональні зв'язки не тільки виникають між сусідніми устоями й неустоями, що характерне для простих форм модальності, а й устанавлюються на віддалі між звуками ряду устоїв та звуками ряду неустоїв. Ладова взаємодія між устоями та неустоями в цілому ширша й різноманітніша: від секундових до квартових і навіть септимових спряжень.

Модально-ладова система сформувала типові мелодичні звороти, що живуть донині як постійний пласт в інтонаційному словнику вітчизняної музичної культури – і народної, і професійної. Характерною прикметою ірмолойних мелозворотів, утворених на основі оспівування,

є коливний рух: мелодичне плетиво ведеться терцовими ланками (з чергуванням висхідності та низхідності), які накладаються дуже щільно (як правило, два звуки спільні), що створює враження інтенсивності руху й соковитості мелосу.

Тільки найменша ладова ланка в цій системі утворюється елементарним способом оспівування; у якісно вищій ладовій організації окремі прості ладові ланки підпорядковуються центральному устою. На цій основі відбувається становлення складнішої ладової системи, аж до проростання ознак ранньогармонічної функціональності, остаточне формування якої відбувається вже на основі багатоголосся.

Бінарна ладотональна система *київської гами* з двома паралельними (“мінорним” і “мажорним”) устоями (наприклад, *a–C*) відіграє визначальну роль у структуруванні музичного простору та формотворенні монодії. Динаміка ладових зв’язків у *київській гамі* здатна створити й утримати енергію ладотонального поля лише для простих форм – одночастинної, двочастинної, а також зрідка тричастинної. Централізована пара перемінних (“мінорного” й “мажорного”) устоїв має силу розгорнути у своєму ладофункціональному полі спершу експозиційну фазу співвідношень (навколо “мінорного” нижнього устою з його неустоями), а також другу, серединну фазу – з виходом на паралельний “мажорний” устій; нарешті закінчити весь трифазний цикл третьою, завершальною фазою – поверненням до зіставлення початкового “мінорного” устою із сусідніми верхнім та нижнім неустоями. Але навіть такими скромними ладовими засобами нерідко створюються справжні мистецькі шедеври.

У Розділі 2 – Модальна метрика – розкриваються закономірності перемінної синкретичної метрики в напівах Ірмоля.

У своєму дослідженні ми поглиблюємо спостереження ряду науковців щодо системності метроритміки української монодії⁵. Напиви ренесансно-барокового Ірмоля, зафіксовані засобами лінійної нотації, ми трактуємо як музично-словесні вірші з модальною (перемінною) метрикою часомірного типу.

Членування музичної складової напіву на часомірні метри синхронізується з поділом словесного тексту на синтаксичні стопи. Через те ми вживаємо для цього найменшого, первинного в сакральній монодії, синкретичного явища відповідний синкретичний термін –

⁵ Вознесенский И.И. Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви. – Вып. I: Киевский распев и древние стихирные напевы на “Господи воззвах” (техническое построение). – К., 1888; Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII вв.: Очерки. – М., 1969; Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М., 1983.

метр-стопа. Метр-стопа сакральної монодії має “квантитативну”*, часомірну структуру: вона “вимірюється” кількістю цілих нот (музичними “порціями часу”). Їх у метр-стопі може бути різна кількість – від 3 до 7, що дає право вважати модальність (перемінність) типологічною ознакою часомірної метрики в напівах Ірмолая.

Отже, синкретична метрика ірмолойних напівів формується одночасно і словесними, і музичними факторами: у словесному ряді це синтаксична стопа, у музичному ряді їй відповідає часомірний метр, що фіксує тривалість цієї стопи: міра часу – доля, ціла нота (рідше півнота). З об'єднання цих двох складників (словесно-синтаксичної стопи і часомірно-перемінного музичного метра) утворюється найменший синкретичний елемент ірмолойного вірша – метр-стопа – двоєдина цілість, аналог музично-синтаксичної стопи (або піввірша), за терміном дослідників-фольклористів. З таких елементарних метр-стоп складаються в напіві крупніші словесно-музичні структури як на середніх, так і на вищих рівнях – музично-віршові рядки і строфи. Ірмолойний (синкретичний) вірш може існувати тільки при злитті музичного метра і словесної стопи (тобто “молекул” мелодії й тексту). При їх роз'єднанні синкретичний ірмолойний вірш розпадається, перестає існувати як мистецький організм.

Несамостійність виокремленої мелодичної складової в ірмолойних напівах зумовлюється саме змінністю, модальністю їх синкретичної музично-словесної метрики, яка здатна пристосовуватися до словесних текстів різної будови, однак без опори на конструктивну основу словесного тексту існувати не може. Отже, тільки поділ словесного тексту на синтаксичні стопи задає одночасне розчленування мелосу напіву на відповідні музично-часомірні метри. Тому саме поділ тексту синтаксичними, стопними цезурами автоматично запрограмує розчленування також і мелосу напіву відповідними метричними часомірними цезурами. Строга синхронність цих двопланових (словесно-музичних) цезур визначає поділ напіву на метр-стопи – найменші структурні константи ірмолойного мелодичного вірша.

* **Квантитативний** (*квант* з лат.– порція, кількість) – тобто той, що стосується кількісних показників. **Квалітативний** (з лат.– якісний) – той, що стосується якісних показників; квалітативну природу має новітня музична метрика (акцентна, тактова).

Термін “квантитативний”, запозичений з теорії віршування, ми вживаємо для означення “міри часу”, тобто “розміру” (в цілих нотах) метр-стоп ірмолойного вірша (аналог – складочислення у літературній силабіці). Про квантитативні музично-віршові форми див.: М. Харлап. Ритм и метр в музыке устной традиции.– Москва, 1986.– 104 с.

У технології ірмолойного віршування є ціла система прийомів, які орієнтовані на подолання метричної регулярності. Це – а) зміна кратності долі (замість нормативної долі – бінарної, із двох половинок, використовується також доля з трьох половинок); б) внутрішнє перегрупування долей у тотожних метр-стопах, в) варіантність фактури.

Метроритмічна варіантність є потужним фактором динамізації, інтенсифікації розвитку в напіві, а також засобом надання йому плинності, безперервності. Віртуозна техніка метричної перемінності знаходить свій вираз також у своєрідній “метричній поліфонії”, коли напів або його фрагмент може сприйматись одночасно на двох рівнях: на рівні генерального поділу на метр-стопи з великою одиницею – долею та часткового поділу на метр-стопи з малою, половинною долею.

Специфіка музично-віршової форми в напівах Ірмолая полягає в мисленні змінними (модальними) часомірними структурами, причому на всіх метричних рівнях – долей, метр-стоп, музично-віршових рядків і строф (мірою часу, музичним “квантом” є доля-ціла нота). Така ієрархія формотворчих засобів свідчить про високий рівень мистецько-слухового мислення масштабно-часовими моделями, що лежать в основі синкретичного ірмолойного вірша.

Музична доля – первинний елемент у формотворенні напівів – виступає у двох-варіантах: короткому – із двох половинних, та довгому – із трьох половинних (архетип цього явища у практиці середньовічної мензуральної нотації: двоякий поділ долей – бінарний або ж тернарний). Коротка доля одночасно є легкою долею, тоді як довга – важкою. Варіантність долей – важливий виразовий засіб музичного віршування. Так, короткі долі виступають як нормативні, слугуючи для створення плавної течії мелосу; під’єднання довгих долей – явище епізодичне, зумовлене екстремальними моментами образності в тексті: зокрема, уведення довгої долі на загальному тлі коротких дає змогу нарочито розтягнути, уповільнити на мить плинність певної фрази тексту, щоб прислухатись до окремих його слів і тим самим звернути увагу на втілений у них образ.

Образній виразовості служить і змінність масштабу долі, коли, наприклад, доля-ціла переходить у долю-половинну або навпаки. Це дуже сильний виразовий засіб, який теж зумовлений образністю тексту, але стосується не окремих його моментів, а більших розділів, інколи досить значних. При цьому виконавець повинен осмислювати слухом метрику напіву одночасно ніби у двох вимірах із тим, щоб у разі потреби можна було зробити “перехід” чи то в бік збільшення, чи в бік зменшення масштабу долі, а тим самим вийти в інший “часовий

вимір” (відповідно до образу в словесному тексті). Гра геміольними (півторальними) пропорціями довгих і коротких долей, а також змінність масштабу долі – специфічна, характерна риса ірмолойного жанру.

В основу перемінності ритмоформул у метр-стопі покладено перегрупування двочленних (коротких) та тричленних (довгих) долей: таке маніпулювання змінними співвідношеннями дводольних і тридольних груп у метрі – композиційний прийом, також типовий для наших ірмолойних напівів.

Так, кожне з нормативних метр-кліше потенційно може виступати в кількох ритмоформулах; виняток становить 4-дольна модель, яка має лише одну різновидність групування долей (цілих нот) – $(2+2)\circ$; 5-дольний розмір буває двох варіантів: $(2+3)\circ$ і $(3+2)\circ$; 6-дольник і 7-дольник мають по чотири варіанти ритмоформул. Так, 6-дольний розмір може містити або ж тотожні групи, як-от: $(2+2+2)\circ$ чи $(3+3)\circ$, або несиметричні: $(2+4)\circ$ чи $(4+2)\circ$. 7-дольний розмір “грає” тільки несиметричними групами: $(3+4)\circ$ і $(4+3)\circ$ та $(2+5)\circ$ і $(5+2)\circ$.

Та чи інша конфігурація ритмоформули в метр-стопі зумовлена смисловим фразуванням як у тексті, так і в мелоінтонації. Внутрішнє переструктурування в метр-стопі робить невпізнаними навіть тотожні за розміром метри. Тому змінність ритмоформули в метр-стопі є потужним засобом подолання розчленованості та створення безперервної плинності в ритмомелодії напіву: метрика в ірмолойних напівах характеризується змінністю ритмічних груп.

Тотожність метр-стоп у музично-віршових рядках – явище, не характерне для ірмолойних напівів, а зразки за моделями $(4+4)\circ$, $(5+5)\circ$, $(6+6)\circ$, $(7+7)\circ$ є радше винятком, ніж правилом. Типовим для ірмолойних віршів є поєднання різних за розмірами метр-стоп.

Узагальнюючи типологію структур ірмолойного вірша, подаємо їх систематизацію. Так, у двостопних віршах (із двох метр-стоп) уживаються такі їх різновиди: рідше тотожні форми – $(4+4)\circ$; $(5+5)\circ$; $(6+6)\circ$; $(7+7)\circ$; переважно нетотожні – $(4+5)\circ$, $(5+4)\circ$; $(5+6)\circ$, $(6+5)\circ$; $(6+7)\circ$, $(7+6)\circ$, у тому числі геміольні – $(4+6)\circ$, $(6+4)\circ$. Трапляються трансформації двостопних форм вірша у тристопні і навпаки, що зумовлене змінами у фразуванні словесного тексту.

Так, двостопна форма $(5+4)\circ$ може перетворитись у тристопну $(2+3+4)\circ$; форма $(4+5)\circ$ – у форму $(4+3+2)\circ$ чи навпаки. За певних умов тристопна структура $(3+4+5)\circ$ переходить у двостопну $(7+5)\circ$ або ж інша тристопна форма $(5+4+3)\circ$ – в іншу двостопну $(5+7)\circ$. Ясна річ, що при цьому у віршових рядках змінюється й кількість, і взаємне розміщення внутрішніх цезур, а тим самим відбувається “пульсація-гра” – вивільнення ритмічної енергії.

Перемінність, зокрема геміольна, проникає також і на вищі композиційні рівні – у віршові рядки, у двовірші та строфи, а також на рівень співвідношень між строфами у великих композиціях. Наприклад, поєднання чотиривірша з тривіршем або чотиривірша з шестивіршем за тими ж типовими формулами – (4-вірш+3-вірш) та (4-вірш+6-вірш) тощо.

Представлена універсальна система перемінності часових пропорцій на всіх рівнях ірмолойного віршування лише на перший погляд видається складною. Насправді тут діє єдиний закон геміольних співвідношень – змінність “коротких” двочленних і “довгих” тричленних групувань, що просякає синкретичний ірмолойний вірш від долей, метр-стоп до віршових рядків і строф. Без сумніву, “гра” двостопними і тристопними віршовими рядками поглиблюється ще й внутрішньою “грою” дводольних та тридольних метр-стоп, а ці своєю чергою спираються на долі геміольних співвідношень (короткі – двочленні – та довгі – тричленні). Завдяки цьому так природно й невимушено можуть відбуватися “переходи” як від масштабу віршового рядка до масштабу метр-стопи, так і навпаки. Отже, органічна плинність (модальність-перемінність), яка у вищій мірі властива течії ірмолойного співу, природно поєднується з архітектонічною стрункістю форми цілого твору.

Тільки завдяки нотолінійним перекладам маємо змогу виявити типологію синкретичного формотворення в нашій монодії (фактично усної за своєю природою), що ґрунтується на принципі тотальної перемінності-модальності її часомірних структур усіх рівнів.



Розділ 3 – Функціональна ритміка – присвячено дослідженню специфічної, функціональної природи ритміки в напівах Ірмолая. Окреслимо суть нашого трактування цього питання.

Особливим, теж архаїчним засобом формотворення в напівах Ірмологіона є ритміка специфічного, “модусного” типу – ритміка взаємодії довгих і коротких тривалостей; вона має ознаки організованої функціональної системи, що взаємодіє з ладовисотністю.

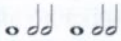

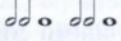

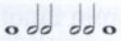



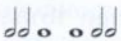



Уже при першому ознайомленні з нотними текстами Ірмолоїв (особливо з найдавнішими манускриптами кінця XVI – початку XVII ст.) упадає в око крайня обмеженість задіяних там нотно-ритмічних знаків: використовуються головним чином дві “робочі часинки” – половина й ціла ноти. Такий мінімум нотно-ритмічних знаків – не випадковість, а закономірність, оскільки часомірна квантитативна система ґрунтується не так на ритмічному різноманітті, як на взаємодії обмеженої кількості ритмофункціональних елементів та на їх перегрупованні. Так, у процесі розгортання напіву ці два первинні, елементарні ритмоелементи (дві половинні та ціла нота), по-різному взаємодіючи

між собою, відображають якісно різні фази ритмічного руху музичної матерії, що різняться напрямком музичноритмічного тяжіння, – низхідні, висхідні, хвилеподібні (подаємо їх в умовному графічному зображенні).

Пропонуємо графічні моделі елементарних ритм-мотивів (скорочено РМ) у монодії:

“низхідний” РМ (скорочено Н), або в умовно-графічній формі	
“висхідний” РМ (скорочено В), або в умовно-графічній формі	

Попарні комбінації РМ утворюють моделі метр-стоп (МС), своєрідні аналоги до середньовічних “модусів”:

	“двічі низхідну” Н+Н,	тобто	
	“двічі висхідну” В+В,	тобто	
	“розкрилену” Н+В,	тобто	
	“розкрилену стиснену” НВ,	тобто	
	“заокруглену” В+Н,	тобто	
	“заокруглену стиснену” ВН,	тобто	

У розкриленій МС опорні довгі ноти розміщені по краях, що надає їй польоту, тоді як у заокругленій МС початкова висхідна ритм-модель тут же загальмовується, пом'якшується, а її динамічний злет збалансовується плавним низхідним рухом (при цьому опорні довгі ноти максимально зближуються в центрі). Неоднорідні МС мають дзеркально-симетричну будову – не лише основні (Н+В) та (В+Н), а й “стиснені” їх варіанти НВ і ВН. Завдяки “спряженості” в них контрастних РМ, такі МС характеризуються великою цільністю, самодостатністю, через що нерідко стають остінатною моделлю у творах. Так, з глибини віків до нашого часу дійшли зразки обрядових, трудових пісень, пісень-танців, хороводів, які ґрунтуються на представлених вище моноритмічних структурах. Наприклад, *Щедрик* – за моделлю НВ; *Діду мій, дударіку* – за моделлю (Н+В); *Вийди, Йванку* – за моделлю ВН.

Високорозвинену систему поєднань ритмофункціональних “модусів” у віршові рядки виявлено також і в українському силабічному віршуванні (від кінця XVI ст. до творчості Т.Шевченка включно).

Як двофазні, так і трифазні МС виявляють у напівах Ірмолая певну “функціональну спеціалізацію” (згідно зі своєю роллю в музичній формі – експонування, розвиток, замикання). Так, модель низхідної метр-стопи (Н+Н) чи (Н+Н+Н) виконує або ж експозиційну, або завершальну функцію, тоді як модель висхідної – (В+В) чи (В+В+В) – використовується переважно в серединних розділах форми (завдяки своєму яскравому динамізму). Заокруглена модель (В+Н) чи (В+Н+Н) або ж у стисненому вигляді – ВН – часто виступає в кадансууючій ролі (“ритмічний каданс”). Розкрплена модель (Н+В) – багатофункціональна, уживається і в експозиційних, і в серединних, і в завершальних розділах.

Музично-віршові рядки утворюються здебільшого попарними комбінаціями МС (піввіршів). У залежності від того, чи поєднуються тільки дво ф а з н і, чи тільки три ф а з н і п і в в і р ш і або ж і двофазні, і трифазні одночасно, виникають структурні різновиди рядків (4+4)о, (6+6)о, (4+6)о. При поєднанні двофазних піввіршів (4+4)о можна одержати 16 варіантів ритмоструктур у музично-віршових рядках. За характером руху вони групуються у три класи: 1) рядки з повторною ритмоформулою в піввіршах; 2) рядки з контрастною та дзеркальною ритмоструктурою в піввіршах; 3) рядки з контрастноритмічним “вкрапленням” в одному з піввіршів.

Інший різновид комбінацій МС у музично-віршові рядки – поєднання двофазного піввірша з трифазним – дає 32 варіанти ритмоструктури (4+6)о. Ними охоплено всі можливі варіанти поєднань двофазних ритмоформул із трифазними, що є справжнім цвітінням віршоформ, тріумфом комбінаторного принципу ритмоформотворення в системі ірмолойного вірша. Подальший ієрархічний рівень – об'єднання рядків у строфи.

Розділ 4 – Новогрецький напів в Україні – та Розділ 5 – Взаємодія української та новоболгарської співочих традицій – присвячені міжнародним контактам сакральної монодії; тут висвітлюється взаємодія української, греко-візантійської та болгарської монодії як фактор оновлення музично-мистецького стилю в сакрально-співочій практиці України.

Поствізантійський (новоболгарський та новогрецький) співочий репертуар, який почали активно запроваджувати в Україні з другої половини XVI ст., становить одну з вершин світової культури й репрезентує пізньоренесансний етап розвитку співочого мистецтва балканських країн. Ці запозичення стимулювали ренесансне оновлення нашого стародавнього середньовічного співу та визначили першочергові напрямки його відродження. Такі інновації, що санкціонувались незаперечним авторитетом греко-візантійської та болгарської церков, заклали наріжні камені в розбудову в Україні ренесансно-барокової, новокиївської школи музики.

Передовсім це: значне усамостійнення суто музичних засобів виразності та послаблення їх залежності від словесного тексту; санкціонування світського та фольклорного елемента в церковних співах; орієнтація на артистичне виконання монодії.

Новогрецька і новоболгарська традиції внесли в нашу церковно-співочу практику новий, світський, фольклорний струмінь. Загалом нині окреслюється досить значний корпус збережених новогрецьких співів з української церковно-співочої практики. Вони зосереджені в більш ніж ста нотолінійних Ірмолях України та Білорусі. Особливе значення має те, що зафіксовані вони читабельною *київською нотою*, яка дешифрується нині однозначно (як у звуковисотному, так і в метроритмічному параметрах).

Поствізантійський репертуар представлено в наших Ірмолях двома типами напівів: *великі напиви* – для особливо урочистих, святкових відправ, *малі напиви* – для недільних чи буденних Служб. *Великі напиви* демонструють переважно складну високопрофесіональну техніку; стилістика цих напівів засвідчує вихід на новий для православної візантійського ареалу пізньоренесансний етап розвитку монодії.

Значно відрізняється від української також і ладова система грецьких напівів. Вони належать до утворень переважно модально-тонального типу. При цьому спостерігаємо типове явище: для запозичених новогрецьких напівів характерна кристалізація тризвучних комплексів, що, імовірно, зумовлювалося своєрідною практикою виконання деяких грецьких напівів *на голоси* (з ісоном).

Однак найбільш специфічні риси новогрецької монодії пов'язані зі строфікою та метроритмікою, які стають провідними засобами її формотворення. Маємо на увазі той тип музичної композиції, що його окреслюємо терміном “музичне віршування”, досконалі форми якого широко представлені в новогрецьких співах. Метроритміка таких музично-віршових структур позначена багатством і різноманіттям ритмометричних моделей (як часомірного, так і акцентного типів), зазвичай витончено-рухового походження: синтез мелосу та ритміки руху можна вважати однією з визначальних ознак цього справді “ангельського” мистецтва.

Значна роль у новогрецькій монодії масштабних структур та їх трансформацій. Взаємодіючи з ладотональним полем, вони в багатьох випадках стають центральним, провідним фактором музичного розгортання. До тонкощів розроблена тут своєрідна “гра” різномасштабними метроритмічними структурами – це чи не найбільш усамостійнений засіб розвитку малих форм у новогрецькій монодії, прямих відповідників якому немає ні в болгарській, ні в українській, ні в білоруській* монодії.

* Частина репертуару, що ввійшов до нотолінійного Ірмоля, формувалась за часів Литовської Русі у співочій практиці українсько-білоруської православної спільноти.

Суть такої “три” можна було б окреслити як принцип тотального переструктурування (різні види дроблення, підсумовування, подвійного підсумовування в різноманітних масштабах і пропорціях).

Техніку метроритмічних перетворень, що представлена в грецькій монодії в численних вишуканих, незвичайно багатопланових, а притому високоорганізованих іпостасях, треба вважати однією з її стилістично-типологічних ознак.

Сьогодні вже можна окреслити стиль новогрецької монодії, визначивши його найбільш стійкі, стабільні риси. Це:

- концентрація жанрово-тематичного начала (особливо на експозиційному етапі музичного формотворення);
- інтенсивна розробка масштабних структур;
- використання різноманітних, зокрема складних, форм метроритміки, музичного віршування, строфіки.

Збережені в Україні зразки поствізантійської *калофонії* (прекрасного співу – з грецьк.), зокрема в її італо-грецькій рецепції, треба вважати пам'ятками останнього спалаху музичної культури великої Візантії, однією з вершин світової музичної культури. Новогрецькі запозичення (завдяки високоестетичній, віртуозній формі їх мистецького втілення) зайняли окремий, найвищий щабель багатостильової піраміди в церковно-співочій практиці України. Цей коштовний співочий репертуар зберігся в читабельному для нас вигляді тільки завдяки перекладам ще XVI–XVII ст. з візантійських *невм* на лінійну *київську ноту*. Виконували його переважно у великих монастирях та соборах, частково в парафіяльних осередках.

Поствізантійська монодія, що представляє завершальну, пізньоренесансну стадію свого тисячолітнього розвитку, трансплантувалася в Україну з кінця XVI ст. і протягом XVII ст. Це *ангельське пініс* характеризується дуже високим рівнем музичного мовлення (музичного тематизму, принципів розвитку, формотворення, структурування).

Однак новогрецька монодія загалом не зазнала в нас глибокої адаптації, не асимілювалась у співочій практиці України, як це було з болгаро-слов'янським напівом. Її роль виявилась іншою: вишуканий новогрецький сакральний спів був недосяжною альтернативою для нашої ірмолойної традиції, що значною мірою стало імпульсом для ренесансного оновлення останньої. Загалом в українсько-білоруських Ірмолоях XVI–XVIII ст. зафіксовано понад 70 новогрецьких напівів. Причиною того, що вони майже не зазнали в нас асиміляції, була їх яскраво виражена музичностилістична окремішність.

Особливо показове зіставлення новогрецької монодії з *русько-українською* для виявлення різної їх природи. Наш ірмолойний спів пов'язаний (і генетично, й еволюційно) з виразною мелоінтонаційністю, з ритмом природних, інтонаційно-дихальних циклів. І це треба

вважати однією з визначальних родових ознак *русько-української* монодії. Тому між новогрецьким і *русько-українським (київським)* церковним співом XVII–XVIII ст. немає прямих аналогій. Ці дві гілки церковного співу – окремі національні різновиди давньої монодії й належать до генетично далеких (слов'янського й неслов'янського), типологічно і стилістично різних пластів культури людства. Наша вітчизняна монодія, що виростає з розспівної декламації, має глибинну вокально-дихальну природу, тоді як греко-візантійська ґрунтується значною мірою на синтезі руху-слова-мелосу.

Інша картина постає при зіставленні *русько-українських* та запозичених болгарських ірмолонних напівів, які не лише паралельно побутували в Україні, але й активно взаємодіяли.

Розділ 5. Взаємодія української та новоболгарської співочої традицій. У період уведення християнства в нас були задіяні обидва чини християнської Служби – і греко-візантійський, і болгаро-слов'янський (подібно до того, як існувала греко-слов'янська двомовність у церковних співах). Ще від часу Аскольдового поширення християнства в Київській Русі протягом багатьох століть (IX–XVII ст.) триває безперервний процес міжслов'янської, болгаро-української взаємодії у сфері професійного церковного співу (то більшої, то меншої інтенсивності). Особливо значим був болгарський вплив у період Другого Болгарського царства (XIII–XIV ст.), а також становлення Козацько-гетьманської держави (кінець XVI – середина XVII ст.). Значне посилення цієї взаємодії припадає на час т.зв. українсько-Відродження в XVII ст., коли вона стала багатоплановою й надзвичайно динамічною. Це виразилось, зокрема, у використанні одночасно й болгарських, і *русько-українських* напівів на ті ж тексти; у витісненні творів місцевого походження запозиченими болгарськими; у синтезуванні болгарських зразків із напівами вітчизняної традиції.

Засвоєння новоболгарського співу проходило на всьому українсько-білоруському обширі Русько-Литовської держави. Найбільші, переважно монастирські осередки його рецепції та подальшого розповсюдження в Білорусі – Супрасльський православний монастир (філія Києво-Печерської лаври), унійний Жировицький монастир, який був у середині XVII ст. одним із найпотужніших центрів плекання болгарського співу. Головним осередком балканських запозичень в Україні став Манявський скит (тут нагромадився чи не найобширніший в Україні репертуар болгарських, грецьких, а також молдаво-волоських напівів). Значна роль монастирів – Унівського (а це була кафедра львівських владик), Лаврівського (кафедра перемишльських владик), козацького Межигірського монастиря, що біля Києва, та ін. У деяких рукописах західно-українського походження, навіть не монастирських, бачимо теж велику їх кількість (див.: Каталог Ю. Ясиновського, №№ 111, 175, 246, 249 та ін).

Поповнюються запозиченими напівами Ірмолої, переписані при братствах, школах, міських та сільських церквах. У результаті *болгарське співання* глибоко проникає в українську церковну практику: фактично немає рукописного Ірмоля, у якому не були б представлені більшою чи меншою мірою болгарські церковні співи. Вартий уваги той факт, що переважна більшість зразків запозиченого репертуару міститься вже в найдавніших нотолінійних Ірмолях кінця XVI – середини XVII ст. Спостерігається закономірність: у ранній період у нас запозичали болгарські напиви переважно на сакральні тексти, які ще не були розспівані *по-нашому* (в Ірмолях фігурують болгарські співи без *русько-українських* паралелей, наприклад, *Нині сили небеснії, Тебе одіючагося світом*). У пізніші часи запозичали переважно болгарські напиви на ті тексти, що вже мали *руську* (українську) інтерпретацію. Так складається паралельне використання напівів і вітчизняної, і болгарської традицій на ті ж самі тексти. Спеціальні ремарки в Ірмолях уточнюють, що *руські напиви* (київські, українські) призначалися переважно для повсякденного, *простого співання*, тоді як болгарські – для свят.

Однак був ще й інший тип діалогу *русько-української* та болгарської національних традицій: це докорінне переосмислення запозиченої болгарської інтонаційної першооснови. Зокрема, так сталося з асимільованим болгарським кондаком *Діва днесь* (його Станіслав Людкевич уважав питомо українським псалмом).

Іншим типом взаємодії цих двох національних пластів монодії був їх синтез. Напів *О Тебі радується* з українських Ірмолоїв – класичний зразок органічної адаптації болгарської першооснови на ґрунті вітчизняних, *русько-українських* ірмолейних традицій. В Україні відбулась асиміляція задостойника у двох варіантах – камерному, *малому* (центральний у цій групі *острозький напів*) і монументальному, *великому* (*київський напів*). Камерний, острозький варіант задостойника дістав особливо широке розповсюдження. Він узвичаївся і в міських, і в сільських умовах, тоді як монументальний київський варіант напіву поширився переважно по монастирях, великих соборах.

Острозький різновид цього задостойника значно ближчий до первісної болгарської основи, ніж київський, у якому значно сильніше виражена українська мелодична стихія. Тому можна припускати, що початковий етап адаптації болгарського “пришельця” проходив на Волині, в Острозі, а вторинне його засвоєння відбувалося вже на Подніпров’ї, у Києві. Отже, Волинь та Острог дали ім’я найпоширенішому в Україні варіантові задостойника камерного типу, а Київ – величавому, монументальному різновиду, що його могли виконувати лише співаки найвищої кваліфікації, які зосереджувалися переважно в найбільших монастирях та кафедральних соборах.

Однак не всі трансплантовані болгарські напиви вступали в активну взаємодію з місцевими аналогами. Переважна більшість запозичень співіснувала “на рівних” із вітчизняними зразками. Так сформувався в нашій традиції сумарний, специфічно українсько-болгарський монодичний простір, і це чітко усвідомлювали сучасники. Наприклад, видатний церковний і культурний діяч російський патріарх Никон, великий прихильник і популяризатор українського церковного співу в Росії, характеризував нашу монодію саме як *києво-болгарську* за її стилем.

І справді, фонд запозичених болгарських напівів в Україні – то дуже потужний пласт самобутньої болгарської культури, зануреної в *русько-українську* традицію. Через те взаємодію української та болгарської монодичних традицій слід трактувати ширше – як тривалий, живий і плідний діалог двох великих слов'янських сакральних-співочих культур. Їх співіснування в українській співочій практиці було живильним середовищем, мабуть, для обох сторін (хоч поки що можемо предметно говорити лише про вплив болгарської традиції на *русько-українську*). Це питання можемо ставити сьогодні лише гіпотетично, адже писемні пам'ятки монодії в самій Болгарії практично не збереглися. Тим більше значення має той факт, що нині реально ми володіємо лише тим болгарським ірмолойним репертуаром, який у XVI–XVIII ст. було запозичено, розшифровано та внесено в українсько-білоруські нотолінійні Ірмолої.

Приваблювала в болгарській монодії також природність і яскрава народножанрова основа її музичної мови, експресія ритму, простота і рельєфність форми, зазвичай куплетно-строфічної, що легко охоплюється слухом та запам'ятовується. Усе це набутки синтезу професійного й фольклорного начал, яким характеризується новоболгарський ірмолойний спів загалом. Саме ці риси болгарського сакрального співу відчутно вплинули на розширення естетичних орієнтирів також і в *русько-українській* ірмолойній традиції.

На відміну від болгарського напіву, для якого характерне членування мелосу на короткі ритмоформули, у *русько-українському* домінує ритм великих дихальних фаз. При цьому локальні рівні музично-віршового формотворення з гідною подиву логікою об'єднуються у збалансовану цілість більшого масштабу – у строфи, де не можна відняти навіть найменшого складника, щоб не порушити глибинного балансу всієї цілості, тоді як для болгарського стилю (з типовою для нього куплетно-варіантною строфікою) несинхронність словесних і музичних цезур не тільки часте, але й типове явище.

Асиміляція в Україні запозиченого болгарського репертуару – це фактично місцева селекція іонаціональної, хоч і слов'янської традиції. Підгірсько-волинська зона була важливим регіоном трансплан-

тації болгарських напівів, справжньою лабораторією формування українсько-болгарського синтезу та ренесансного оновлення вітчизняної традиції у сфері монодії, тоді як київська зона, зокрема Печерська лавра, залишалася передовсім хранительською нашої культурної спадщини, максимального збереження музично-культурної тяглості.

Друга частина праці – “Київська нота” (Розділи 6-9) – присвячується еволюції музичної писемності в Україні XVII ст., новим технологіям нотації; тут розкриваються механізми – а) давніх релятивних нотацій (*русько-київської* лінійної, *російської літерної*), б) нотації перехідного типу, а також в) абсолютної системи нотного письма (за школою М. Ділецького), тобто всіх різновидів музичної писемності, які були поширені на східнослов'янських землях у XVII ст.*

Пятилінійна нотація використовується в Україні вже з кінця XVI ст. Це т. зв. *Notae musicae ruthenorum*, тобто *руський*, або *київський*, різновид загальноєвропейської хорально-мензуральної нотації – специфічний, релятивний тип** давнього нотолінійного письма, пристосований для запису й читання виключно вокально-хорової музики. Київською нотацією зафіксовано весь репертуар Ірмологіона-Ірмолая, тобто *русько-київські* напівів, а також *грецькі, болгарські, сербські, мунтянські, волоські*, що вживались у культовому співі України; крім того, обширний репертуар партесного багатоголосся (Служби-Літургії, концерти та ін.), твори паралітургічних жанрів (канти, псалми); нею ж зроблено найдавніші записи народних пісень і романсів. Київська релятивна нотація домінувала в Україні до середини XVIII ст. За своїм змістом, як і за формою нотних знаків, вона споріднена із старокіївською *кулизмяною*, із старолатинською – *хоральною*, а також із новою *латинською мензуральною* нотаціями, утворюючи оригінальний синтез цих трьох видів нотного письма.

Від *мензурального* письма *київська* нотація перейняла його найхарактернішу ознаку – струнку ієрархію ритмічних вартостей нот. З *кулизмяної* нотації – окремі нотні символи (зокрема, для позначення цілої ноти, півноти). Із старолатинської *хоральної* нотації – квадратну форму нотних знаків, а також специфічні рухомі бемолі та ключі (вони мають форму літери С) і релятивний спосіб читання нотного тексту.

* Наша концепція київської нотації як релятивної системи була підтверджена в ході дискусії 70–80-х рр. за участю Анатолія Конотопа та Юрія Холопова. Див.: Конотоп А.В. О некоторых принципах прочтения русских нотолінійных рукописей // Теоретические наблюдения над историей музыки. – Москва, 1978. – С. 200–224; Холопов Ю.Н. “Странные бемоли” в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. научных трудов. – Ленинград, 1987. – С. 106–129.

** Насправді це був гібридний, *хорально-мензуральний* різновид нотації.

Методом прочитання *київської* нотації служить *сольмізація*. Усі несучасні елементи *київської ноти* (а ними є релятивні ключі та бемолі) зумовлені самою структурою мелодичних інтонацій у давній вокально-хоровій музиці, що розгортаються на основі безтритонового, *узвичаєного* звукоряду (з періодичною послідовністю двох тонів і одного півтону). Незмінність моделі гексахорда – тон, тон, півтон, тон, тон – покладено в основу релятивної системи запису і читання нот.

У записах релятивною нотацією спеціально відзначається місце півтону на нотному стані. Застосовують для цього знак бемоля (“релятивний” бемоль), який фіксував місце саме верхнього звука півтону, незалежно від його абсолютної висоти. Абсолютну висоту задавав ключ C на початку нотного стану (“абсолютний” ключ).

Ураховуючи по-різному розміщені релятивні бемолі (у нотному тексті) та показання абсолютного ключа (на початку нотного стану), можна не лише записати релятивним способом вісім *фундаментальних* звуків (A, B–H, C, D, E, F, G), але й включатись (за звучанням) у звукоряди з 1–4 дієзами або ж 1–4 бемолями.

Релятивна *київська* нотація, як і методика її читання – *сольмізація*, відображає систему ладової модальності, що була панівною в ту епоху.

Найбільш специфічний прийом релятивної *сольмізації* – *мутація* – дає змогу створювати ненормативні (як для безтритонового звукоряду) послідовності: наприклад, чергування півтону не через два, а через один або й через три цілі тони. Більше того, завдяки універсальному прийомові *мутації* в релятивну взаємодію можуть вступати не тільки окремі звуки, а й цілі звукоряди, що відкриває шлях до більш складних ладоутворень.

Можливості *київської* нотації наймасштабніше виявляються у взаємодії *клявішів-зукорядів*: це дає змогу максимально розширити звукову базу напівів і використовувати (за звучанням) повний арсенал звуків октави, не виходячи при цьому за межі нотних знаків основного звукоряду. Завдяки комбінуванню відповідних релятивних ключів можна до різних видів ладової змінності, що узвичаєні на ґрунті основного звукоряду, долучати складніші, у тому числі октавні “ладови поля”.

Київська нота вживалася в Ірмолоях від кінця XVI ст., однак окрема її гілка поступово еволюціонувала, утрачаючи суто релятивні риси та набуваючи виразних ознак абсолютної нотації. Переростання “релятиву” в “абсолют” ішло паралельно зі становленням тональної системи, що було пов’язане вже з практикою партесного багатоголосся. Оскільки музична система в багатоголоссі поступово еволюціонувала від модально-тональної до тональної, остільки

“гібридною” була й перехідна нотація, якою записували ранні партесні твори. Спершу це був проміжний, релятивно-абсолютний тип писемності, а в подальшому панівним для запису партесних творів стає абсолютний різновид *київського* нотолінійного письма.

Отже, протягом XVII–XVIII ст. паралельно співіснують два стадіально різні, але взаємодіючі пласти творчості – ірмолойний та партесний спів зі своїми відповідними системами запису – релятивною та абсолютною. Перехід від релятиву до абсолюту в Україні не був різким, раптовим, а здійснювався у м’яких перехідних формах, у повній відповідності до плавної, природної еволюції модальної системи та її перетворення в тональну. Навіть у репертуарі Ірмолая найархаїчніші зразки модального типу ладовості співіснують уже з більш модерними.

Еволюція музичної системи нотації в Україні відбита в музичних творах, а також висвітлена на сторінках музично-педагогічної літератури того часу, яка була тісно пов’язана з живою практикою й активно реагувала на інновації у сфері ладотональних явищ, на зміни в системах нотації, оскільки це призводило до кризових ситуацій насамперед у музичній педагогіці. Тому робилися рішучі кроки до їх подолання – відбувалося розв’язання назрілих теоретичних проблем, оновлення принципів музичної дидактики.

Еволюційний процес у самій музичній системі (розвиток від модальної до модально-тональної) та в системах нотації (від релятивної через перехідну до абсолютної) проходив в Україні за такою схемою:

1) панування релятивної нотації та релятивної сольмізації – як етап повної узгодженості модальної системи (у напівах Ірмолая) з нотним записом;

2) поява змішаної релятивно-абсолютної системи запису нот при збереженні релятивного методу їх читання – як етап компромісної узгодженості між новою, модально-тональною системою та чисто релятивним методом сольмізації (раннє партесне багатоголосся);

3) поява абсолютної нотації (у творах зрілого партесного багатоголосся), яка входить у суперечність із традиційними, але вже невідповідними методами старої релятивної сольмізації; постає необхідність кардинальної перебудови існуючої педагогічної системи, яку й буде здійснювати М. Ділецький.

Процес плавного переродження в Україні релятивної нотації в абсолютну був зумовлений, мабуть, тим, що в той час професійна творчість у нас була виключно вокально-хоровою, а тому й практика читання вокально-хорових творів залишалася релятивною. У підручнику *Наука вся мусикиї* Невідомого автора зберігся цей рідкісний

варіант перехідної змішаної форми нотації з рисами як релятивної, так і абсолютної систем: частина нотних знаків у *Науці* має виключно абсолютне значення, інші зберігають релятивну функцію, ще інші трактуються по-різному (в одних випадках релятивно, у других – абсолютно).

Представлена в *Науці* музична система виразно розмежовувала звуки на основні, *фундаментальні* – *A, B–H, C, D, E, F, G* – та звуки в *жалості*, тобто альтеровані. Діезними звуками позначали ввіднотнові тяжіння, бемольними – указували на ладову альтерацію. Отже, альтеровані *жалостні* звуки, що виникали на основі *фундаментальних*, усвідомлювалися як похідні, як варіанти цих основних. Їх називали звуками *фікта* (фіктивними, несправжніми) і хоча відповідно переінтонувували голосом, але сольмізували нотний текст так, мовби ніяких діезів чи бемолів там не було. Виникала разюча суперечність: *гама фікта* інтонувалася з урахуванням низьких *жалостних* бемольних ступенів, однак сольмізували їх складами основних, тобто високих (!) ступенів. Так виявляються перші прояви кризи релятивної сольмізації, зумовлені непридатністю її для читання нотного тексту з альтераціями.

У посібнику *Наука всяя мусикиї* представлено якраз той перехідний етап розвитку *київської ноти* часу раннього багатоголосся, коли ясно почали виявлятися ознаки несумісності змішаної релятивно-абсолютної нотації з традиційною практикою релятивної сольмізації. Тут відображено двоєдиний етап еволюції музичної системи, що виявлявся у хроматизації діатоніки, проте супроводжувався діатонізацією хроматики. Суть його чітко сформулює згодом М. Ділецький: будь-який із дванадцяти звуків октави може бути і *ут*, і *ре*, і *мі*, і *фа*, і *соль*, і *ля*, а отже, здатен виконувати функцію діатонічного ступеня. Пошукам виходу з цієї кризи між новою, абсолютною нотацією та старою, релятивною сольмізацією він і присвятив свої методичні праці, наполегливо очищаючи від рис релятивізму перехідну релятивно-абсолютну форму музичного письма. Більше того, уважав за доцільне перекласти на абсолютну нотацію навіть напівні Ірмолюя, у яких традиційно вживалась тільки релятивна нотація.

Поява абсолютної нотації була наслідком зміни внутрішньої організації самої музичної системи вже на ранньому етапі переходу модальної системи в тональну. Принципова перевага абсолютної нотації над релятивною полягала в рівноправності її нотних знаків, що давало можливість не тільки автономно записувати й однозначно використовувати кожен із дванадцяти звуків октави, але й створювати з них різноманітні звукові комплекси.

Сам механізм абсолютної нотації принципово відрізнявся від механізму релятивної: оскільки в релятивній нотації півтон мислився тільки у просторі нормативної гексахордової моделі, то поява бемоля біля звука не змінювала його висоти, але кардинально змінювала його інтервальний контекст, тоді як в абсолютній нотації роль трансформатора інтервальної структури звукоряду виконував *ключ* з приключовими знаками. При цьому роль бемоля звузилась: в абсолютній нотації він став означати зміну (пониження на півтон) лише того одного звука, біля знака якого цей бемоль виставляли.

Заперечуючи також інші типи релятивізму (зокрема, виписування при ключах октавних дублів), М. Ділецький цілеспрямовано впроваджував абсолютну нотацію. Повну енгармонічну систему він ілюструє на квінтових колах мажорних і мінорних тональностей, однак практично відпрацьовує з учнями лише п'ять звукорядів: таке обмеження викликане специфікою нашої акапельно-хорової традиції.

Зі сторінок *Граматики* М. Ділецького музична система постає розширеною й незмірно збагаченою. Тут бачимо ряд явищ, яких не знала попередня практика: тотожність будови октавних звукорядів від різних тонів; розширення і збагачення акордових комплексів; ладовий дуалізм тризвука; тотальну діатонізацію хроматики; енгармонізм як фактор замикання квінтових кіл мажору й мінору. Однак були й недоладності. Наприклад, через брак у той час окремих нотних позначок для дубль-діезних і дубль-бемольних звуків склалася практика енгармонічної заміни їх нотними назвами білих клавішів (!), тому звукоряди, що повинні б мати 6, 7, 8 діезів чи бемолів, представлені в Ділецького як п'ятибемольні або п'ятидіезні. Енгармонічну систему Ділецький демонструє на тотожності не тільки окремих звуків, але й цілих звукорядів, хоча при цьому детально не роз'яснює всіх нюансів їх побудови, сподіваючись на те, що розумний доміркується сам: *Іміяй разум, сам ізочтет*. Він виховував у своїх учнів вільну орієнтацію в тому незмірно розширеному звуковому просторі, який тільки-но входив у мистецьку практику Європи XVII ст. (нагадаємо, що повна енгармонічна система на той час ще не мала загального поширення). *Грамматика* підтверджує, що її авторові було притаманне гостре відчуття нових, перспективних тенденцій розвитку музики, та засвідчує його широкий музичний світогляд, далекоглядність і як теоретика, і як практика; без сумніву, М. Ділецький був одним із піонерів музичної культури свого часу.

Заключний розділ другої частини присвячено *літерним помітам* – різновиду релятивної, але безлінійної нотації в російських співацьких рукописах XVII ст. Кожна з шести основних

літерних поміт (скорочено ЛП) – ГН, Н, С, М, П, В* – відповідає кожному з шести ступенів гексахорда (ут, ре, мі, фа, соль, ля). Розширений звукоряд утворювали за допомогою використання цих же ступенів, але з відповідними позначками: хрестиком під ЛП (т. зв. *крижові поміти*) – для нижніх ступенів гексахорда, для верхніх – крапкою над ЛП (т. зв. *сипаві поміти*). Саме через це кожна з цих релятивних ЛП (і основних, і *крижових*, і *сипавих*) фактично “прикріплюлася” до певного конкретного звука, а тим самим ставала назвою його абсолютної висоти. Так, мабуть, через недостатнє осмислення самих категорій “абсолют-релятив”, у ЛП відбулося зрощення релятивного й абсолютного аспектів. Це і стало причиною того, що *літерні поміти* служили одночасно назвами й релятивних ступенів, й абсолютних висот звуків. Така двозначність ЛП не сприяла стрункості механізму *літерної* нотації, тому можна зрозуміти нарікання сучасників на заплутаність *літерного* письма.

Спорідненість двох типів релятивної нотації – безлінійної *літерної* та нотолінійної *київської* – безсумнівна, однак *літерна* значно програвала в порівнянні з нотолінійною: у ній були недостатньо диференційовані релятивний і абсолютний параметри звуковисотності, нерозчленовано їх і в ЛП (оскільки вони поєднували дві функції – і релятивних ступенів, і абсолютних назв конкретних звуків). Звідси бере початок провідна в подальшому тенденція до “розмивання” самого поняття – “релятив”: адже згодом відбулося неправомірне отождоження релятивних назв ступенів з абсолютними назвами звуків.

Мабуть, звідти походить жива до нашого часу (позбавлена сенсу й негативна по суті) традиція в музичній педагогіці східнослов'янських культур – повна відмова від релятивної системи читання ступенів, і притому використання подвійних абсолютних найменувань звуків (їх ототожнювали з релятивними назвами ступенів $C = до, D = ре, E = мі...$).

Мінусом *літерної* нотації було ще й те, що вона не мала зорового відповідника для напрямку мелодичного руху (а це було однією з переваг лінійної нотації). Спроби “прив'язати” ЛП до певних регістрів, “спеціалізувати” окремі *літери* через додаткові позначки як у низхідних, так і у висхідних *отмінах* виявилися неспроможними компенсувати цю ваду; вони не тільки ускладнювали графіку ЛП, але, що найістотніше, руйнували чистоту самої релятивної системи.

Історична роль безлінійної *літерної* нотації полягає в тому, що вона була перехідним, буферним етапом для освоєння в Росії лінійної нотації напередодні активного впровадження вже адаптованих

* Це абревіатури відповідних термінів: *Гораздо Низько, Низько, Середнім гласом, Мрачно, Покой, Високо*.

в Україні та Білорусі високотехнологічних форм загальноєвропейського *русько-київського* нотолінійного письма.

Потужний, надзвичайно інтенсивний процес опанування в Україні у стислі терміни (кін. XVI – сер. XVII ст.) різних видів лінійної нотації, які формувалися в *латинському* світі протягом XI–XVI ст., дозволив нашій музичній творчості та музичній педагогіці здійснити в XVII ст. справжню культурну революцію. Доказ цього – переклад на лінійну систему нотації та розквіт традиційного жанру монодії (*ірмолоїні напіві*), а також одночасне опанування нового виду творчості – партесного багатоголосся. Так завдяки *латинській* лінійній нотації в Україні відбулося змикання давнього й нового, вітчизняної і греко-слов'янської спадщини з *латинською* та витворення, зокрема, новолатинсько-слов'янського синтезу також і на ґрунті тогочасної модерної (партесної) творчості.

У Третій частині – “Київська грамати́ка” (Розділи 10–15) – розглядаються проблеми музичної педагогіки в тогочасній Україні.

Розділ 10 – Біля джерел слов'яно-греко-латинського синтезу – присвячено раннім збереженим пам'яткам української музично-педагогічної літератури, які засвідчують, що не вони були первістками нової педагогіки: оригінальний виклад матеріалу, вільне використання загальноєвропейської музичної термінології, особливості змісту, нарешті, музичні ілюстрації – усе вказує на тривалий попередній шлях їх синтезування на вітчизняному ґрунті.

Найбільш ранній анонімний посібничок *Яко же обично* виявляє прямий зв'язок з *латинськими* підручниками, що призначалися для освоєння *хорального рівного* співу (*musica plana*), частково й триголосного (праці Себастьяна Фельштинського та Йогана Шпангенберга). Подані в ньому вкрай лаконічні теоретичні відомості, очевидно, побутували в нас здавна, а через те названі *обичними*. У трактаті *О пінії Божественном* розкрито стан та особливості *київського*, тобто загальноукраїнського, партесного багатоголосся, яким воно було в Україні на час створення трактату (початок 50-х років XVII ст.).

Видатною музично-педагогічною пам'яткою є *Наука всяя мусикії, аще хочеші розуміти киевскос знамя і пініє согласнос і чинно сочиненнос*. Це ґрунтовний посібник із музичної грамоти, сольмізації та початкової композиції в жанрі багатоголосся, який виявляє прямі зв'язки з *латинськими* посібниками, але в той же час має показові українські особливості (зокрема сольмізаційні вправи, що в більшості ґрунтуються на винятково багатому, розспівному мелосі).

Автор *Науки* використовує різнонаціональний музичний словник: терміни грецького, латинського, слов'янського походження чергуються з польськими та українськими новотворами.

Однак наші посібники відрізняються від латинських своїм суто практичним спрямуванням, а крім того, у них відбито специфіку вітчизняної музично-співочої традиції. Одна з таких особливостей – тісний контакт музичної теорії з наявною в Україні музичною практикою. Можливість для кожного оволодіти основами музичної грамоти спричинила зріст масового музикування, любительської творчості; це стало тим благодатним ґрунтом, на якому розцвіла професійна композиторська творчість видатних майстрів кийвської, загальноукраїнської школи музики.

У Розділі 11 – Трактат *О пінії Божественном* [Є. Славинецького]. Посібник *Наука вся мусикій Невідомого автора* – поглиблено досліджується видатний анонімний музично-естетичний трактат *О пінії Божественном* та особистість його автора. У творі немає вихідних даних, не вказано й прізвища автора. Проте детальне вивчення його змісту допомогло встановити й час, і місце створення цієї праці (Москва, поч. 50-х рр. XVII ст.), а також чітко окреслити творчий портрет її анонімного творця (ним був, за нашими даними, Єпифаній Славинецький).

У трактаті порушено широке коло актуальних для тодішньої культури питань: професіоналізм у музиці, поширення освіти, удосконалення практики хорового співу. Це одна з найцінніших пам'яток, що висвітлюють центральні проблеми музичної естетики й педагогіки в тодішній Україні (рівноправність вокальної та інструментальної музики; акордова співзвучність голосів як основа багатоголосся; технічні й естетичні норми хорового акордово-імітаційного співу).

Основна мета праці – показати високий стан хорового багатоголосся, як воно склалося в Україні вже до середини XVII ст. Дуже важливе зауваження автора про спільність звукової бази церковно-професіонального співу та світських мелодій: стає зрозумілим, що кийвські музиканти не тільки не протиставляли професіональне мистецтво народному, а, навпаки, чітко усвідомлювали взаємозв'язок цих видів музичної творчості. У цьому можна вбачати відверту настанову діячів музичної культури України на реальну взаємодію народного та професіонального, не на ізоляцію цих видів творчості, а на їх взаємокорисні контакти.

Особа автора виразно вимальовується на сторінках трактату. Він пропагує в Москві кийвську, тобто українську, систему освіти, зокрема музичної; основною метою його розмови з російським читачем є популяризація саме кийвського (акордового) багатоголосся.

Автор досконало володів грецькою, знав латинську, польську, єврейську мови. Його праця написана лексично багатою старослов'янською, нерідко він уживає українські мовні звороти народного походження, отже, не цурається простої народної бесіди.

Текст трактату *О пінії Божественном* свідчить про яскравий письменницький талант, високу літературну техніку, рідкісну начитаність автора. Тут використано величезну патристичну літературу. Це і старозавітні книги: Мойсеєве п'ятикнижжя (тексти з книги Исход, Книги суддів, Книги царств), і новозавітні – Євангелія (від Луки, Матвія, Іоанна), Діяння Апостолів, Номоканон, Параліпоменон. Автор цитує або переказує окремі тексти та думки авторитетів богословсько-філософської літератури: Іоанна Дамаскіна, Василя Великого, Григорія Богослова, Іоанна Златоустого (Хризостома), Федора Студита, Филона Євреїна, Никифора-літописця, Афанасія, Ісайї, Кирила Александрійського, Максима Грека та інших із посиланнями на богословські першоджерела.

Численні факти, наведені в трактаті *О пінії Божественном*, свідчать, що його автором, як уважав і І. Сахаров, був один із провідних письменників-киян старшої, греко-візантійської орієнтації, який належав до плеяди тих українських діячів, що прибули до Москви в середині XVII ст. з перекладацькою, видавничою, культурно-освітньою місією. Маємо всі підстави стверджувати, що цією особою був Єпифаній Славинецький – один із гігантів тодішньої *київської ученості*, який працював у Москві від 1649 р. і до своєї смерті (1675 р.).

Розділи 12, 13, 14 – центральні в **Третій частині** – присвячені М. Ділецькому – педагогові-реформатору європейського масштабу, який розвинув педагогічні традиції братських шкіл України, синтезував нові *латинські* технології та розробив нові методи музичного виховання на основі сучасної йому музичної творчості.

Закладена М. Ділецьким **національна музично-педагогічна система** (він дотримувався єдності загальної та спеціальної музичної освіти) зумовила якісний злам у музичній культурі Східної Слов'янщини, забезпечила її кадрами модерних композиторів, професійними регентами, солістами, вишколеними хоровими колективами, у тому числі дитячими. Свою реформаторську працю Ділецький високо цінував, переконував своїх учнів *ити в краї сего ученія іскусні не вчитися, а вчити інших*.

Ділецькому притаманна типowo **київська концепція освіти**: не відчуження, не протиставлення, а взаємодія *руської* та *римської* культур (тобто національної та загальноєвропейської). У своїй *Граматиці музикальній* він зіставляє *руський хорал* з *римським хоралом*, використовує праці як православних, так і *латинських* авторів; рекомендує учням вивчати творчість як тих, так і інших задля вдосконалення своєї професійної майстерності. Такий широкий *русько-латинський* світогляд міг формуватись у Ділецького в роки його навчання саме в Києві:

за традицією студенти Києво-Могилянського колегіуму продовжували або й завершували свою освіту у Вільні та в інших освітніх центрах близького й далекого зарубіжжя.

Культурні діячі покоління Ділецького зростали на ґрунті Києво-Могилянської системи освіти, яка цілеспрямовано формувала тип професіонала-митця, зорієнтованого на піднесення культурного рівня суспільства, народу. За всеохопністю, масштабами, значущістю і цілісністю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльності М. Ділецькому немає рівних ані серед його сучасників, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині, до сьогодні включно.

Видатні професори Києво-Могилянського колегіуму-академії закріпили започатковану ще Петром Могилою практику викладання й проповідання живою народнорозмовною мовою. Педагогічні праці Ділецького представляють етап посиленого проникнення народнорозмовної стихії в музичну педагогіку. Проста, загальнонародна мова у *Граматиці* виконувала високу місію – поширення музичних знань і вмій серед широких верств народу. У цьому Ділецький продовжував настанови своїх київських учителів – працювати для суспільства (*не жалий і другим*), зичливо ставитися до учнів (*щире з ними поступати*), відстоювати істину (*не хотів сваритися, но совість понуждає мене невіденіє обличити*), розвивати допитливість, спостережливість, працелюбність, прагнення досконалості (*обсервовать, заховать, старатися о поправі досконале оних*), бути скромним і безкорисливим (*тоді отримаєш од Бога нагороду і од людей похвалу*).

Вплив і авторитет М. Ділецького в галузі музичної освіти можна порівняти з педагогічним авторитетом видатного італійського педагога XVIII ст. падре Мартіні. Адже було створено потужну педагогічну школу, через яку пройшли численні кадри музикантів – і виконавців, і композиторів. Сформульовані Ділецьким основи музичного виховання молоді на вокально-хоровій основі стали відправними для нашої педагогіки протягом більш як ста років із часу написання *Граматики*. Цей підручник використовували й безпосередньо, а також у трансформованих варіантах, що їх створювали й інші педагоги-практики*.

* З метою сучасної актуалізації методологічних настанов педагогіки М. Ділецького було розроблено спеціалізовані навчальні пристрої (захищені як винаходи), а також власну методику навчання музики за моделями (система “Модус”), що пройшли у 1984–1988 рр. успішну авторську апробацію на базі музичних та масових шкіл України (див. перелік Авторських свідочств на стор. 42). Ця робота велася за підтримки Національної спілки композиторів України (А. Я. Штогаренко, О. І. Білаш, М. Б. Степаненко), Міністерства культури і мистецтв України (В. І. Колтунюк, І. М. Дзюба, М. М. Яковина, В. М. Бабієнко, В. П. Юферов, В. В. Козин, С. П. Шинкаренко), Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (І. Ф. Ляшенко, Н. О. Горюхіна, Ю. О. Полянський, І. А. Котляревський, А. П. Лашенко).

У Розділі 12 – Микола Ділецький. *Граматика музикальна. Львівський рукопис Граматики – Автограф 1723 року* – розглядаємо маловідомі або й зовсім нові матеріали, які постають зі сторінок різних редакцій та варіантів *Граматики музикальної* М. Ділецького. Їх вивчення дало змогу відкоригувати або й переглянути деякі з дотеперішніх уявлень на тему ділецькіани.

У життєписі М. Ділецького чимало білих плям. Зокрема виникає ряд питань щодо головної праці його життя – *Граматики музикальної*. Основним джерелом для дослідників творчості М. Ділецького залишаються численні збережені списки цього трактату та манускрипти-копії його хорових творів.

Період особливо інтенсивних досліджень, пов'язаних із творчістю М. Ділецького, настає у 1960-х роках*. У результаті вперше з'являються друком факсимільні видання – *Граматика музикальна 1723 р.*, підготована О. Цалай-Якименко (Київ, 1970 р., т. зв. Львівський рукопис), а згодом *Идея грамматики музыкальной*, підготована Вл. Протопоповим (Москва, 1979 р., т. зв. Строгановський рукопис), а крім того, Хорові твори, підготовані Н. Герасимовою-Персидською (Київ, 1981 р.).

Сьогодні дослідники єдині у своїх високих оцінках головного науково-дидактичного, реформаторського твору Ділецького – його *Граматика музикальної* (у різних редакціях і варіантах цей трактат має єдиний зміст). Особливу вагу мають факсимільні публікації 1970 та 1979 років, що, як стверджується в нашому дослідженні, є відповідно Автографом та Авторизованим рукописом (уживаємо ці визначення як власні назви). У них представлено не просто авторський текст, а ще й рукописну “матерію” самого творця, не кажучи вже про високу достовірність фактів, які містять ці авторські манускрипти.

Вивчення опублікованих рукописів-факсиміле та зіставлення їх із численними копіями *Граматика* дало нам змогу не тільки поставити, а й розв'язати чимало нових питань ділецькіани, зокрема тих, що стосуються особи автора, процесу його роботи над *Граматикою*, обставин, у яких Ділецькому доводилося працювати, а також його біографії, яку вже нині можна вписати у значно ширші простори – і часові, і територіальні, у тому числі уточнити найімовірніші дати його народження і смерті: близько 1650 р. – після 1723 р.

* У берлінському університеті 1962 р. було захищено дисертацію: Lehmann D. Nikolai Dilezki und seine “Musikalische Grammatik” in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik. Habilitationsschrift vom 12. XII. 1962 eingereicht zur Erlangung des wissenschaftlichen Grades des Dr. phil. habil. in der Philosophischen Fakultät der Humboldt – Universität in Berlin. – 420 s.

У нашому дослідженні встановлюється первинність україномовного тексту *Граматики* (Львівський рукопис): переклади трактату на словенський діалект у Москві автор робив з українського оригіналу. Ми спростовуємо також заперечення Вл. Протопоповим нашого твердження, що рукопис *Граматики музикальної 1723 р.* є Автографом М. Ділецького (факсимільне видання, Київ, 1970). Підставою для Вл. Протопопова був той факт, що в нотному тексті цього рукопису виявлено чимало помилок, яких нібито не міг допуститися сам автор⁶. Цю тезу опонента ми спростовуємо*, наводячи ще більший список цілком аналогічних помилок у нотному тексті т.зв. Строгановського рукопису М. Ділецького, загальноновизнаного як Автографічний (факсимільне видання, Москва, 1979). Інші різнопланові докази автографічності україномовної *Граматики музикальної 1723 р.* М. Ділецького наводимо в Розділі 13 нашої праці.

Львівський рукопис містить текст *Граматики*, писаний Ділецьким давньоукраїнською книжною мовою (т.зв. *руським діалектом*), яку він називав *мова просто*, або *по-нашому*. Ця мова вживалась в Україні поряд з більш давньою, традиційною книжною мовою – *словенським діалектом* у його українському варіанті.

Оскільки книжна українська (*проста, руська*) мова була насичена польсько-латинською лексикою, то її сприймали в Москві як нібито *испорченний польским русский язык*. Навіть у XIX ст. нашу мову XVI–XVII ст. тут продовжують іменувати *польско-руским языком*, або скорочено – *польским*. Ділецький опинився у скрутному становищі: у Москві він не міг іменувати книжну українську мову так, як називали її в Україні, – *руським діалектом*, оскільки для росіян був би нонсенсом сам факт перекладу з *русского диалекта* на *словенский диалект* (ці терміни були в Росії синонімами). Не міг також М. Ділецький називати цю мову *польською*, адже це було очевидним абсурдом для самого автора, який досконало володів обома мовами – і *руською* (українською), і *польською* – та добре знав усю глибину їх специфічних відмінностей. Тому Ділецький обрав інший шлях. У тексті свого першого перекладу на *словенську* мову (а це була менша *Смоленська граматика*) він узагалі не торкається питання перекладу; і тільки в другому перекладі трактату в 90-х рр. (то була обширна *Віленська граматика*) він указує, що це – його власний переклад на *словенський діалект*** , але не уточнює, з якої

⁶ Николай Дилецкий. *Идея грамматики музыкальной* / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. – Москва, 1979. – С. 474–480.

* Див. стор. 437–442 у Додатку 2 нашої монографії.

** *Им же преведена на словенский диалект...*

мови він перекладав. Очевидно, Ділецький саме тепер прагнув *post factum* зафіксувати свій пріоритет щодо перекладу *Граматики на словенський діалект*, здійснений ще раніше, у 1679 р., оскільки у 80-х рр. з'явився інший варіант перекладу *Граматики*, зроблений якимось невідомим перекладачем.

У своєму ранньому перекладі (*Смоленська граматика*) Ділецький використав **український** різновид *словенського діалекту*, тоді як у пізнішому перекладі (*Віленська граматика*) він уживає вже суто **російський** різновид *словенського діалекту*.

Перекладами *Граматики на словенську*, одну з тодішніх міжнаціональних мов, Ділецький свідомо хотів забезпечити розширення територіальних меж розповсюдження своєї педагогічної системи, яку оцінював дуже високо. Перекладаючи трактат з *руської* мови спершу на *словенсько-український* варіант, а згодом (за допомогою помічників-редакторів) і на *словенсько-російський* мовний варіант, він забезпечив їй максимальний простір для розповсюдження у всьому східнохристиянському регіоні. Подібна ситуація склалася в минулому у зв'язку з підготовкою до друку Острозької Біблії: її видавці відмовилися від попереднього задуму публікувати текст Біблії національною, *руською* мовою й видали її (1581 р.) міжслов'янською мовою – *словенським діалектом* – заради поширення першодруку повної слов'янської Біблії серед усіх східних та балканських слов'ян. Численні українізми, характерні для всіх редакцій та варіантів (і авторських, і невідомого перекладача, і співперекладачів), додатково підтверджують українську мовну першооснову *Граматики* М. Ділецького.

Львівський рукопис містить низку нових матеріалів біографічного характеру, яких немає в інших манускриптах *Граматики*. Їх можна згрупувати за трьома категоріями: це повідомлення, що стосуються його педагогічної практики; це концептуальні настанови автора, які з часом зазнали певних змін в умовах Росії; це нові біографічні відомості, пов'язані з перебуванням автора у Кракові, Москві, Санкт-Петербурзі.

Особливо цінним є той факт, що т. зв. Львівський рукопис *Граматики* писаний автором власноручно (у Петербурзі, на схилі його життя). У титульному заголовку автор наполегливо підкреслює, що цей рукопис **переписав він сам** (*автором тим же, нині же написав в Санкт-Пітер Бурхе 1723*). Більше того, і на звороті титульного аркуша він ще раз підтверджує і вищевказаний рік, і місце створення цього рукопису (*Sanct Piter Burg, 1723*).

У цьому ж плані привертає увагу типовий для європейської практики та практики давньої України знак-символ особистого підпису – МР (це – аббревіатура латинського виразу – *tam propria*, тобто – *рукою власною*), що його Ділецький поставив у Львівському рукописі

Граматики наприкінці *Предисловія до ласкавого чительника: Зичливий приятель і слуга Николай Ділецький МР*. На підтвердження цього важливого доказу автографічності Львівського рукопису *Граматики* М. Ділецького ми наводимо численні зразки (за період від XVI до XIX ст.) уживання значка МР у власноручних підписах гетьманів, митрополитів, студентів, писарчуків, а також композиторів, зокрема М. Мільчевського, Й. Гайдна, Ф. Шуберта.

Розділ 13 – Етапи роботи М. Ділецького над *Граматикою* – є продовженням попереднього розділу і представляє аналіз різних редакцій, варіантів та перекладів його трактату.

Серед більше як 20 збережених рукописів *Граматики* немає тождних, однак відмінності між ними мають різний характер. Усі вони діляться на дві групи (редакції*), кожна з яких має окремий титульний заголовок – або ж *Граматика...* (так названо меншу Смоленську редакцію), або ж *Идея грамматики...* (так названо обширну Віленську редакцію); рукописи Смоленської, меншої редакції – 6-частинні, рукописи Віленської, обширної редакції – 7-частинні; трапляються фрагменти трактату, що не мають поділу на частини. Крім того, манускрипти можуть мати різний склад (наявність чи відсутність додатків до основного тексту, вправ, навчальних схем, таблиць, авторських звертань до учнів, друзів, покровителів тощо); відрізняються стилем викладу (розгорнутий розмовно-розповідний або стислий, тезисний), більшою чи меншою повнотою.

Указані відмінності стосуються, зокрема, нотно-ілюстративного матеріалу, що зумовлене особливостями національних чи етнолокальних теренів, до яких автор пристосовував різні варіанти *Граматики*. Але найбільш радикально розмежовуються рукописи за мовною ознакою: 3-поміж збережених рукописів – один повністю україномовний, решта – різні переклади на *словенський діалект* (з більшою чи меншою насиченістю українською лексикою, фразеологією, термінологією).

У Москві Ділецький сам переклав обидві редакції *Граматики*, але робив ці переклади в різний час: ранній переклад – у 1679 р. (*Смоленської граматики*), пізніший – у 90-х рр.** (уже *Віленської граматики*). Цю складну роботу він виконував у досить віддалені періоди свого життя, за цілком відмінних умов, у різних суспільно-культурних обставинах.

* Сам Ділецький чітко розрізняв лише дві редакції свого трактату: одну називав *обширна Віленська граматика*, другу – *менша Смоленська граматика*.

** Другий авторський переклад датуємо 90-ми роками, зокрема, на підставі того, що в ньому нарочито, демонстративно використовується латинська музична термінологія; у Росії це стало можливим лише за Петровських часів, тобто після 1696 року. Крім того, урахуємо, що найбільш ранні зі збережених рукописів цього, другого перекладу (*Идеи...*) датуються кінцем XVII – початком XVIII ст.

Крім авторського, існує ще й інший переклад *Смоленської граматики*, що виконаний імовірно у 80-х роках і належить анонімному перекладачеві.

Привертає увагу, що різні варіанти авторського перекладу *Граматики на словенський діалект* (*Тихоновський* варіант *Смоленської граматики*; основний, а також *Тихоновський* варіанти *Віленської граматики*) Ділецький датує одним і тим самим роком – 1679, тоді як насправді вся ця складна, багатоетапна перекладацька робота здійснювалась у різні часи. Пояснити цей факт можна, припустивши, що цю дату (1679 р.) автор уважав особливою, рубіжною, початком поширення *Граматики* в широкому міжнаціональному мовному просторі саме завдяки перекладові її на *словенський діалект*.

У кінці нашої книги на Вклейках наведено Схеми 1-8, які докладно ілюструють роботу автора не тільки над перекладами, а й над створенням варіантів обох редакцій *Граматики* – основного й розширеного (*Тихоновського*) варіантів *Смоленської граматики*, основного й розширеного (*Тихоновського*) варіантів *Віленської граматики*.

Переклади *Граматики* в Москві дають змогу спостерігати процес поступової кристалізації вже нової, російської музичної термінології. Скрупульозний аналіз та порівняння редакцій, варіантів, різних перекладів *Граматики музикальної* дозволяє зробити висновок про те, що М. Ділецький виконував цю роботу в Москві не сам, а з помічниками-перекладачами, зокрема з Іоаникієм Коренєвим (помер не пізніше 1681 р.) і Тихоном Макарієвським (помер близько 1707 р.), пристосовуючи свою працю до місцевих умов і потреб.

У **Розділі 14 – Шляхами життя і творчості Великого киянина** – робиться спроба встановити основні віхи життя М. Ділецького на основі точно документованих дат його біографії. Так, **1675** року М. Ділецький перебував у Вільні, значився *академіком віленським*, тобто студентом Віленської академії⁷. Ця вказівка дозволяє визначити орієнтовний час його народження – біля 1650 року, оскільки Ділецький-студент під кінець навчання у Віленській академії (а це були 1675–1676 рр.) міг мати біля 25 років.

Наступні, точно документовані дати його життя – **1677** та **1679** роки – пов'язані: перша – із завершенням меншої *Граматики* у Смо-

⁷ *Академіком віленським* названо М. Ділецького в його праці *Toga złota* (вийшла у світ у Вільні 1675 року в друкарні францисканців з авторською присвятою Віленському магістратові). За тією ж традицією, наприклад, Івана Борецького іменовано 1622 року *академіком замостським*, коли він був студентом академії в Замості (див.: Петров Н. Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве. – Вып. II, № 74. – Доп. 20, лист 1 об.).

ленську⁸, друга – з її перекладом на словенський діалект у Москві⁹.

Оскільки в тексті т. зв. *Тихоновської музики* – збірника музично-теоретичних праць (1679–1681 рр.) – зазначено, що Ділецький – *житель града Києва*, можна думати, що з початком великої московської “смути” 80-х років Ділецький, як і численні його земляки, спішно залишив Москву. Цю думку про повернення М. Ділецького в Україну може підтверджувати наявність у 80-90-х рр. його творів у київських та львівських збірках: це, зокрема, концерт *Возшел еси во церков*, а також чотири Літургії, названі у Реєстрі репертуару хору Львівського братства 1697 року. Не позбавлене підстав і наше припущення про те, що наймасштабніший свій твір *Воскресенський канон* для двох хорів Ділецький написав з нагоди підтвердження царем Петром статусу Києво-Могилянського колегіуму як Академії та у зв’язку з відкриттям до такої події величного Богоявленського собору при цій Академії (1694 р.). З того часу Ділецького іменують *словутний майстер*.

Наступний приїзд Ділецького до Москви засвідчують пам’ятки **кінця XVII – початку XVIII ст.**¹⁰

Так, в одному зі збірників кантів, який належав Ново-Єрусалимському монастиреві, що під Москвою, у нотному тексті містяться поправки, зроблені рукою самого Ділецького*. Серед інших пам’яток цього ж періоду – Авторизований рукопис, одна з авторських копій **обширної Віленської граматики** з присвятою Ділецького своєму московському меценатові, близькому до царя Петра багачеві – Г. Д. Строганову: нотні приклади в ньому та підпис зроблені Ділецьким власноручно. Можна дещо уточнити датування Строгановського рукопису: саме цей, дарчий примірник *Граматики* автор не завершив (на останніх аркушах нотні лінійки залишились незаповнені), а отже, і не подарував своєму покровителю, імовірно, у зв’язку зі смертю Г. Д. Строганова, що наступила 1715 року.

⁸ Дата 1677 фігурує в авторських титульних заголовках усіх збережених рукописів Смоленської граматики.

⁹ Уперше дата 1679 наводиться у збірнику *Тихоновська музика* (між 1679–1681 рр.), що містить розширений, *Тихоновський* варіант *Смоленської граматики* (див.: рукописи з фонду Барсова, № 1340 в Історичному музеї Росії та з фонду ОЛДП, I, № 146 у Державній бібліотеці Росії).

¹⁰ Маються на увазі 1) рукопис кантів із фондів Історичного музею Росії за № 1743 (див.: Ю.Келдыш. *Очерки и исследования по истории русской музыки*. – Москва, 1978. – С. 68.); а також 2) збережені рукописи *обширної Віленської граматики*, найбільш ранні з яких датуються кінцем XVII–початком XVIII ст.

* Вони аналогічні за почерком і чорнилом (кіновар) з написами, зробленими рукою Ділецького у т. зв. Строгановському, Авторизованому рукописі.

Остання з точно відомих дат життєпису М. Ділецького – **12 жовтня 1723 року**: саме тоді в Санкт-Петербурзі він завершив копіювання свого первинного україномовного тексту меншої, *Смоленської граматики*, скріпивши цей свій Автограф власноручним підписом та значком МР (т. зв. Львівський рукопис).

Створення українського Автографа саме в Петербурзі підтверджує причетність Ділецького до численної співацької української діаспори в північній столиці; крім того, може свідчити про певну обізнаність Ділецького щодо слідства в Таємній канцелярії над представниками Генеральної старшини України на чолі з наказним гетьманом Павлом Полуботком (проводилося з вересня 1723 р.). Адже, мабуть, не випадково на звороті титульного аркуша Автографа Ділецький зобразив Петропавловську фортецю на Васильєвському острові Санкт-Петербурга, де перебували в ув'язненні саме в той час згадані його земляки...

Трохи більше року після завершення Ділецьким у Петербурзі Автографа 1723 р. ще проживуть і Павло Полуботок (помер 29 грудня 1724 року в казематі Петропавловської фортеці над Невою), і цар Петро (помер у січні 1725 р. в Зимовому палаці, по цю сторону Неви). Залишається невідомим, чи пережив і наскільки пережив цих своїх іменитих сучасників Микола Павлович Ділецький*, найіменитіший серед музикантів-педагогів усього східнослов'янського регіону.

У завершальному **Розділі 15 – Послідовники Миколи Ділецького у XVIII ст.** – представлено огляд педагогічних праць М. Березовського, Г. Головні, С. Бишковського.

Буквар і Граматика композитора та педагога **Михайла Березовського** (авторська переробка на основі трактату М. Ділецького), які збереглися в рукописах 40-х рр. XVIII ст., свідчать про глибоке вкорінення в педагогічній практиці методичних засад Великого киянина.

Цей підручник підтверджує, що настанова на демократичну традицію взаємодії різних сфер музичної творчості – професійної та фольклорної – залишалася чинною і в педагогіці XVIII ст.

З Новгород-Сіверщиною, Глуховом, а також Петербургом пов'язана діяльність **Гаврила Головні** – автора іншого посібника, що призначався для підготовки виконавців партесних концертів.

* Ровесник Миколи Ділецького художник Олександр Тарасевич помер 1727 р.

Музичною педагогікою Г. Головня займався довгі роки; протягом 60-х – 70-х рр. XVII ст. безуспішно домагався видання своїх праць. У його посібнику (*Предувідомленіє*) представлено історично сформовану усталену традиційну методику музичної грамоти та розвитку віртуозних дитячих голосів. Етапи цього навчання зводилися до освоєння *сольмізації*, метроритміки, *ключів-звукорядів* та акордів-*согласій*. Простота й раціональність методики Г. Головні були запорукою її високої ефективності. Г. Головня є укладачем двох Ірмологонів (1752 р., 1762 р.); він редагував також московські першодруки збірників російської монодії 1770 років.

Стефан Бишковський – автор оригінальної *Граматики*, призначеної для виховання виконавців партесних творів. У 1760-ті рр. він теж безуспішно намагався надрукувати її разом з добіркою найвидатніших хорових партесних концертів. Його робота щодо здійснення зразкових в поліграфічному відношенні видань перших у Росії нотних церковнопівничих книг 1770 рр. дає підстави визнати Стефана Бишковського видатним діячем східнослов'янського музично-освітнього руху другої половини XVIII ст.

У педагогічних осередках України до кінця XVIII ст. продовжували активно використовувати традиційну методику музичного виховання молоді на вокально-хоровій основі. Очевидно, на тій же дидактичну спадщину спирався й **Георгій Баранович**, студент і регент нотного класу Київської академії, автор посібника *Правила для нотного і ірмолойного пінія* (не зберігся). Мабуть, тією ж традиційною методикою користувались у своїй педагогічній роботі й композитори-викладачі хорових класів Харківського колегіуму **Максим Концевич** та **Артемій Ведель**.

Праці Гаврила Головні та Стефана Бишковського були останніми авторськими посібниками для навчання музичної грамоти на вокально-хоровій основі, що призначалися для виховання виконавців як *простого*, ірмолойного, так і партесного співу.

Вироблена десятиліттями й відшліфована на практиці методика цього типу діяла в Україні протягом двох століть. З другої половини XVIII ст. в Україну проникає інший напрям музичної педагогіки, пов'язаний уже з інструментальною музикою, що поширювалась, зокрема, у поміщицьких маєтках (ансамблеве, оркестрове музикування). Основи музично-інструментальних навиків учні здобували з підручників зовсім іншого типу, які спиралися виключно на абсолютну нотацію, на ладотональну систему централізованого мажоро-мінору.

З останньої чверті XVIII ст. спостерігається розмежування між вокально-хоровим та інструментальним напрямками у вітчизняній педагогіці. Дидактичні праці новоєвропейської, інструментальної орієнтації з'являються в Україні згодом.

Відмирання давньої релятивної сольмізаційної системи й утвердження нових нормативів, вироблених інструментальною музикою, що спирається на централізований мажоро-мінор, засвідчено в *Теорії музики* харківського музиканта чеського походження **Гесса де Кальве** (Харків–Луганськ, 1818 р.). У цьому двотомнику представлено деякі елементи західноєвропейської теорії музики ранньофункціонального типу.

Однак живі корені загальноукраїнської, національної Київської школи музики XVII ст., високий рівень її музичної педагогіки на вокально-хоровій основі забезпечили тривалість цієї давньої традиції, яка, проте, у подальшому вже буде орієнтуватися головним чином на фольклорний репертуар.

Висновки. У дисертації, присвяченій основоположній науковій проблемі – феномену загальнонаціональної Київської школи музики XVII ст. як синтезу слов'яно-греко-латинських музичних традицій, розглядаються три визначальні напрямки її оновлення: *київське пініє* (ірмолойний напів), *київська нотація* (нотолінійне письмо), *київська грамати́ка* (музична педагогіка).

Автором доведено змішаний, релятивно-мензуральний механізм функціонування п'ятилінійної *київської нотації* як національного варіанта, аналогічного іншим національним різновидам новолатинської ренесансно-барокової нотації: *готичної, італійської, французької*.

У дисертації висвітлюється одне з основоположних питань формотворення *київського пінія* (напівів українського Ірмолая, перекладених на 5-лінійну *русько-київську нотацію*) як продукту тривалих *греко-болгаро-руських* зв'язків – своєрідність його структури як музично-словесного вірша, типологічно близького до тогочасної літературної силабіки. Авторів дисертації належить науковий опис цього синкретичного явища, його систематизація за різновидами метричної будови, класифікація типів фактури, а також методика запису ірмолойних напівів у графічній музично-віршовій формі.

На основі вивчення *київських грамати́к* як складових поетапного засвоєння на вітчизняному ґрунті латинських музичних технологій автор мотивує завершення цього процесу появою в Україні музичних посібників уже суто національного типу, унікальних на тлі тодішньої латиномовної музичної педагогіки (національна мова навчання, демократичні методи викладання, висока професійна інформативність, опора на сучасну музичну практику).

Основні положення дисертації опубліковані в таких працях:

1. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. – Київ; Львів; Полтава, 2002.– 512 с.
2. Цалай-Якименко О. Микола Дилецький. Граматика музикальна. – Фотокопія і транскрипція рукопису 1723 року / Підготувала до видання О.С.Цалай-Якименко. Редакційна колегія: М.М.Гордійчук, Я.Д.Ісаєвич, Л.Є.Махновець, С.О.Павлюченко, О.Я.Шпрер-Ткаченко.– К., 1970.– ХСІV – 110 с.
3. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: Антологія / Редакційна колегія: Н.О.Герасимова-Персидська, Я.Д.Ісаєвич, В.В.Німчук, О.М.Панченко.– К., 2000.– 220 с.
4. Цалай-Якименко О. Опис рукопису Миколи Ділецького “Граматика музикальна” // Архіви України.– 1967.– № 2.– С.66–71.
5. Цалай-Якименко О. Музыкально-теоретическая мысль на Украине и труды Николая Дилецкого // Musica antiqua.– П. – Быдгощ, 1969.– С. 347–367.
6. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в XVIIст. та праці М. Ділецького // Українське музикознавство.– К., 1971.– № 6.– С. 32–40.
7. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII ст.) // Українське музикознавство.– К., 1974.– № 9.– С.197–224.
8. Цалай-Якименко О. “Повість о пінії мусикійськом” – видатна пам’ятка вітчизняної музично-естетичної думки (середина XVII століття) // Українське музикознавство.– К., 1976.– №11.– С. 51–71.
9. Цалай-Якименко О. “Крыжовые“ и “сипавые“ пометы крюковой нотации XVII века – релятивные знаки альтерации в древнерусской певческой практике // Прошлое и настоящее русской хоровой культуры.– М., 1984.– С.58–60.
10. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. у її міжслов’янських та загальноєвропейських зв’язках // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов’янських народів.– К., 1988.– С.144–151.
11. Цалай-Якименко О. Музикознавство і педагогіка // Історія української музики: У 6 т.– К., 1989.– Т.1.– С. 403–433.
12. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI-XVII ст. в Україні та її музично-віршова форма // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.– Львів, 1993.– Т. ССXXVI.– С. 11–40.

13. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина.– Львів, 1995.– Вип.І.– С.74–89.
14. Цалай-Якименко О. “Літерні поміти” російських співацьких рукописів XVII ст – різновид київської релятивної нотації // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.– Львів, 1996.– Т. ССXXXII.– С.41–58.
15. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Греко-византийская гимнография в контексте украинской певческой культуры XVI–XVII вв. // Славяне и их соседи.– Вып.6: Греческий и славянский мир в средние века и раннее новое время / Институт славяноведения и балканистики Российской академии наук.– Москва, 1996.– С. 169–173.
16. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Наспів Острозький // Острозька Академія XVI–XVII ст.: Енциклопедичне видання.– Острог, 1997.– С.102–104.
17. Цалай-Якименко О., Михайлюк Я. Український дидактичний ксилофон у системі “Модус” у контексті проблеми “Музична грамота для всіх” // Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В.М.Верховинця: Зб. наук. праць.– Полтава, 1999.– С. 254–261.
18. Цалай-Якименко О. Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка: поезія і музика // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.– 1999.– № 1.– С. 69–84.
19. Цалай-Якименко О. Музичні принципи організації музичної силабіки // Слово і час.– 2000.– № 9.– С. 16–25.
20. Цалай-Якименко О. Музичний ритм українських напівів як фактор стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського.– К., 2001.– Вип.15.– С. 78–94.
21. Цалай-Якименко О. Українська культура на переломі (друга половина XVI – перша половина XVII ст.): Культурно-національне відродження. Музика. Шляхи відродження // Історія української культури: У 5 т.– К., 2001.– Т.2.– С. 737–760.
22. Цалай-Якименко О. Стилiстичнi навестування в українському Ірмолої // Калофонія: Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії.– Львів, 2002.– Ч.1.– С. 46–58.
23. Цалай-Якименко О. Давній Львів і оновлення української музики // Калофонія: Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії.–Львів, 2002.– Ч.1.– С. 227–239.

24. Цалай-Якименко О., Михайлюк Я. Нотолінійний “Осмогласник” з молдавського монастиря в Драгомирні – пам’ятка молдово-українських музичних зв’язків XVIII ст. // *Musica humana*: Наук. зб. Львівської музичної академії ім. М. Лисенка.– № 1.– Львів, 2003. – С.213–234.
25. Устройство по обучению музыкальному ритму и динамике звуков. Авторское свидетельство № 1176367 СССР, G 09 В 15/00 / А. С. Цалай-Якименко, Я. В. Михайлюк (СССР).– № 3663930/28–12. Заявлено 18.11.83; опубл.30.08.85. Бюл. № 32.– 4 с.
26. Устройство для обучения музыке. Авторское свидетельство №1223268 СССР, G 09 В 15/00 / А. С. Цалай-Якименко, Я. В. Михайлюк, П. П. Гоц (СССР).– № 3813358/28–12. Заявлено 19.11.84; опубл.07.04.86. Бюл. №13.– 6 с.
27. Устройство для обучения музыкальным системам ладов и созвучий. Авторское свидетельство № 1254527 СССР, G 09 В 15/00 / Я. В. Михайлюк, А. С. Цалай-Якименко, П. П. Гоц (СССР).– №3837559/28–12. Заявлено 11.01.85; опубл. 30.08.86. Бюл. №32.– 12 с.
28. Цалай-Якименко О. Острозький та київський напиви як явища ренесансно-барокової культури України XVII сторіччя // *Духовне відродження слов’ян у контексті європейської та світової культур: Десята Всеукраїнська славистична конференція*. – Чернівці, 1992.– Т.1.– С.45.
29. Цалай-Якименко О. Церковно-співоче мистецтво Полтавщини у XVII–XVIII ст. (Розділ 2) // *Актуальні проблеми дослідження філософської культури східних слов’ян XI–XVIII ст.: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції, присвяченої 270-літтю від дня народження Г. С. Сковороди*.– Полтава, 1992.– С.108–109.
30. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Греко-візантійська гімнографія в контексті української культури XVI–XVIII ст. // *Другий Міжнародний конгрес українців*.– Львів, 1994.– С.163–166.
31. Цалай-Якименко О. Музичні образи Богородиці в українському Ірмології XVI–XVIII ст.// *Богородиця і українська культура: Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції 14–15 грудня 1995 р.*– Львів, 1995.– С.70–72.
32. Цалай-Якименко О. Взаємодія “Схід-Захід” і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні // *Берестейська унія і українська культура XVII ст.: Матеріали Третіх Берестейських читань*.– Львів, 1996.– С.65–127.

Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики XVII століття: Київське пініє. Київська нота. Київська граматика.– Оpubлікована монографія.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.– Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.– Київ, 2004.

У праці висвітлюється один з вершинних етапів розвитку музичної культури України, яка сформувалася на основі синтезу слов'яно-греко-латинських традицій і представлена новими типами музичної творчості, нотації, педагогіки.

Уперше в музичній медієвістиці цілісно розглядається комплекс основоположних засобів формотворення в жанрі сакральної монодії (лад, метрика, ритміка); пропонуються методи стилістичної ідентифікації її національних різновидів (київського, болгарського, грецького напівів); пояснюються механізми сучасного прочитання давньої релятивної нотації; відтворюється процес становлення нової музичної педагогіки.

Ключові слова: сакральна монодія, лад, метрика, ритміка, музично-словесний вірш, музична граматика, нотація, історія, теорія, стилістика.

Цалай-Якименко А.С. Киевская школа музыки XVII столетия: Киевское пение. Киевская нота. Киевская грамматика.– Опубликованная монография.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство.– Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского.– Киев, 2004.

Ренессансно-барочный период Киевской школы музыки XVII ст. занимает особое место в истории украинской культуры. Это один из вершинных этапов на 1000-летнем пути становления и развития письменного-музыкального творчества украинского народа; по многогранности, глубине и результативности его можно сопоставить разве что с культурой великокняжеской Киевской Руси.

Вкладом Киевской школы музыки XVII ст. в мировой культурный фонд является украинское сакральное пение, а также общедоступная высокопрофессиональная музыкальная педагогика, представленная выдающимися личностями во главе с Н. Дилецким.

В диссертации дано новое решение актуальной научной проблемы – раскрытие феномена Киевской (украинской) школы музыки XVII ст. как синтеза славяно-греко-латинских музыкальных традиций по трем главным направлениям: *киевское пение, киевская нотація, киевская грамматика.*

Исследование выявляет специфику *киевского пения* (сакральной монодии) как продукта длительных греко-болгаро-украинских связей, что нашло отражение в общем для этих монодических культур синкретическом типе формообразования (“музыкально-словесный стих”). Автор впервые исследовал это явление и дал его теоретическое обобщение.

Объект исследования – Киевская школа музыки XVII ст. как феномен синтеза отечественных византийско-славянских традиций с новейшими *латинскими*.

Предмет исследования – сакральная монодия в Украине XVII ст. и новые (*латинские*) формы ее нотной письменности и дидактики.

Цель диссертационной работы состоит в выявлении и обосновании некоторых основоположных закономерностей синкретического музыкально-стихового формообразования (модальной метрики, функциональной ритмики) в распевках украинского Ирмолая (*киевского, болгарского, греческого*); в раскрытии музыкально-теоретических основ заимствованной и адаптированной релятивной нотации (в шотолинейной и безлинейной разновидностях); а также в освещении дидактических методов освоения новой теории музыки в педагогической практике.

Главные задачи исследования состоят в представлении Киевской школы музыки XVII ст. как целостной системы в единства ее составляющих:

- 1) творчества – *киевского пения* (обновленного репертуара традиционной монодии);
- 2) письменности – *киевской ноты* (адаптированной национальной разновидности новоевропейской 5-линейной нотации);
- 3) педагогики – *киевской грамматики* (новолатинской музыкальной эстетики и теории, приспособленной к потребностям национальной культуры).

Автором раскрыт специфический, релятивный механизм *киевской нотации*; определены принципы ее современного прочтения (в украинском линейном и русском безлинейном вариантах) и этапы ее эволюции к абсолютной системе нотного письма современного типа.

В диссертации воспроизводится также процесс становления новой музыкальной педагогики в барочной Украине. На основании изучения *киевских грамматик* как составляющих поэтапного усвоения на отечественной почве *латинских* музыкальных технологий автор мотивирует завершение этого процесса появлением уже суто национальных, *киевских* музыкальных пособий, уникальных на фоне латиноязычной музыкально-педагогической литературы того времени: они характеризуются национальным языком изложения, демократическими методами обучения, высокой профессиональной информативностью, опорой на современную музыкальную практику.

Кроме того, очерчены основные этапы творческой работы Н. Дилецкого над *Грамматикой музыкальной* (как автора, редактора и переводчика) и установлены вехи его жизненного пути. Исследована проблема автографа т. наз. Львовской рукописи *Грамматики музыкальной 1723 г.* Н. Дилецкого. Установлены также место, время создания выдающегося музыкально-эстетического трактата *О пении Божественном* (Москва, начало 1650-х гг.) и личность его автора (киевский ученый-энциклопедист Епифаний Славинецкий).

Монография состоит из введения, трёх частей (они включают 15 разделов, десятки таблиц, схем, моделей, фигур, 110 нотных примеров), содержит три приложения; снабжена множеством иллюстраций.

Ключевые слова: сакральная монодия, лад, метр, ритм, музыкально-словесный стих, музыкальная грамматика, нотация, история, теория, стилистика.

Tsalay-Yakymenko O.S., The Kyiv school of music XVII: the Kyiv singing, Kyiv note, Kyiv grammar. – Published monography.

Thesis for a Doctor's degree speciality 17.00.03 – musical art. – National Musical Tchaikovski Academy of Ukraine. Kyiv, 2003.

The research focuses upon one of the apical stages of the musical culture development in Ukraine, which was formed on the basis of synthesis between Slavonic and Greek traditions and is presented in terms of totally new types of musical notation, creation, pedagogics.

An integral complex of fundamental means to form a sacral monody genre (stop, metrics, rhythmic) as well as the methods of stylistic identification of its national variety (Kyiv, Bulgarian, Greek singings) are researched in musical Middle Ages Studies for the first time. Mechanisms of contemporary reading of ancient relative notation are explained. The process of formation of a new musical pedagogics in Ukraine has been reconstituted.

Key words: Sacral monody, stop, metrics, rhythmic, musical verse, musical grammar, notation, history, theory, stylistics.

Ав 59.428

Мист

Підписано до друку 5. III. 2004 р. Формат 60x90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Ум. друк арк. 3,8.
Наклад 100 прим. Зам. № 6.

Видруковано в Дослідно-науковому Центрі
Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка.
– Львів, вул. Ген. Чупринки, 21.

НЕР

Мист