

Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ (Львів)

## ЦЕРКОВНА МОНОДІЯ ВІД ВІЗАНТІЇ ДО РАННЬОМОДЕРНОЇ УКРАЇНИ: ТЯГЛІСТЬ ЧИ КОНФРОНТАЦІЯ?

Переломовими етапами розвитку церковної музики в Русі-Україні стали дві великі події — запозичення з Візантії невменного письма для передачі музичних текстів і перехід на лінійний нотопис на порозі раннього Нового часу. Музична писемність стала одним із основних чинників посиленого розвитку церковного співу як у Княжу добу, так і в добу українського бароко. Завдяки цьому в Київській Русі швидко засвоюється необхідний літургійно-півчий репертуар, створюється і розповсюджується велика кількість нотованих літургійних книг, формуються методи музичного виховання, що заклало міцний фундамент для розвитку професійної музики. П'ятилінійний нотопис не лише зміцнив навчально-педагогічну практику, інспірувавши появу універсального літургійно-навчального збірника Ірмологіон, але й сприяв прискореній адаптації нових музично-стильових явищ — як з традиційних джерел візантійського культурного простору (грецький, болгарський, сербський, молдаво-волоський напиви, що репрезентували новий віртуозний стиль — каллофонічний спів), так і новітніх багатоголосих жанрів із Заходу (партесний спів, духовні пісні, а в певному сенсі й нові форми інструментальної музики). За досить короткий час, починаючи десь із середини XVI ст., увесь репертуар церковної монодії до кінця цього століття був повністю переведений з давньої невменної нотації на нову квадратну ноту. Ця реформа засигналізувала великі зміни у музичному мистецтві України і водночас стала важливим чинником його подальшого розвитку<sup>1</sup>. Мензуральний спосіб запису музичного тексту дав можливість фіксувати на письмі не лише вже відомі музичні тексти, але й нові, незнайомі, що стимулювали музичну творчість.

---

<sup>1</sup> О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ — Львів — Полтава 2002; Н. Герасимова-Персидська. Роль України у становленні музичної культури Епиграе Магнае // *Українська тема у світовій культурі* [=Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 17]. Київ 2001, с. 49–52; Н. Сиротинська. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії // *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, вип. 26. Львів 2012, с. 17–34.

Передовсім суттєвого оновлення зазнає церковний спів, який наповнюється новими стильовими рисами, що надходили з Балкан у вигляді калофонічного стилю пізньовізантійської доби. Високий мистецький чин і віртуозна майстерність грецьких і болгарських напівів завдяки новому й зручному способу запису швидко поширюються у літургійній практиці Київської Церкви, що пожвавило місцеву творчість, у якій викристалізувалося нове національне явище — *київський напів*. У той сам час із Заходу напливали нові багатоголосі форми, зокрема венеційський концертний стиль, що увійшов до української музики під назвою *партесний спів*.

Успішне запровадження музичних новацій забезпечували освітні реформи, що були започатковані братськими школами, підхоплені й розвинуті академіями та колегіюмами, поряд із якими успішно вже здавна діяли монастирські та кафедральні школи. Музика і спів стають невід'ємною складовою всестанового виховання молоді, що забезпечувало кваліфікованими кадрами церковні служби, виховувало високі естетичні смаки парафіян, які усвідомлювали красу і велич літургійного співу і дбали про його розвиток.

При всіх цих новаціях богословсько-літургійна сутність церковного співу як співу візантійського обряду залишалася незмінною, що забезпечувало усвідомлення спадкоємності киево-руської гимнографії та її співних форм із слов'янськими та візантійськими витоками. В умовах політичного й релігійного протистояння раннього Нового часу таке усвідомлення тяглости церковної культури сприяло збереженню православного обряду та зміцнювало національну свідомість українців.

З іншого боку, осмислення широких обривів візантійського літургійного співу, включно з його русько-українською рецепцією, без сумніву, сприяє глибшому пізнанню одного з найбільших релігійно-мистецьких скарбів християнських народів.

Важливим етапом розвитку візантійського літургійного співу була його русько-українська рецепція. В українській музиці церковний спів став одним із найважливіших її видів і найтривалішим етапом її писемної історії. Цей спів творив головне осердя літургійного життя Київської Церкви і найдієвішим способом наближав вірних до пізнання Божої мудрости і християнських правд.

Проте ці давні сторінки української музики все ще залишаються маловідомими літургістам і богословам, музикологам і професійним музикантам, як і ширшому колу шанувальників музики і церковного співу. Сам розвиток української музики розуміється як послідовна зміна періодів, стилів, жанрів і форм, естетики, з майже обов'язковою орієнтацією на фольклор як на вищий вияв національної ментальности. Переломові

періоди сприймаються як результат того ж таки внутрішнього розвитку, хоч і визнається певна роль чужоземних впливів. На жаль, таке іманентне сприйняття розвитку української музики переважає як в узагальнюючих працях, так і в окремих музикознавчих дослідженнях. Та, як слушно підкреслюють сучасні науковці-гуманітарії, українська культура настільки міцно закорінена у візантійську, що глибше розуміння нашої музики, особливо ж сакральної монодії, неможливе поза спадщиною ромеїв. Власне цей фактор визначив головний стрижень української музики як музики передовсім вокальної з усіма її жанровими та виразовими особливостями.

В останні десятиліття спостерігаються значні зрушення у вивченні давньої української музики, зокрема її найдавнішої писемної верстви — сакральної монодії. Однак більшість праць позначена двома методологічними недоліками, а саме: відсутністю цілісного погляду на історію української музики, з майже повним вилученням з наукового дискурсу візантійської музики та її слов'янської і давньої руської рецепції, та все ще недостатнім опрацюванням джерельної бази і систематичних публікацій нотних пам'яток, насамперед за нотолінійними ірмологіонами. Правда, за останні два десятиліття вже з'явилося декілька важливих публікацій — у вигляді антологій<sup>2</sup>, публікацій окремих жанрів<sup>3</sup>, факсимільних видань з відповідним науковим апаратом<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна. *Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмологів України кін. XVI – XVII ст.* / Інститут української археографії НАН України. Київ 1998; О. Цалай-Якименко. *Духовні співи давньої України*: Антологія. Київ: Музична Україна 2000; реалізується видавничий проект Інституту літургійних наук УКУ «Антології української (тепер слов'янської) сакральної монодії», і вийшло у світ вісім випусків (повний бібліографічний огляд див.: Видання Інституту Літургійних Наук та у співпраці з ІЛН // *Καλοφωνια*, ч. 5. Львів 2010, с. 373–376).

<sup>3</sup> Стихира на Зшестя св. Духа *Прийдіте людие* (Ю. Ясиновский. Львовский Ирмолой конца XVI – начала XVII в. // *Памятники культуры: Новые открытия*. 1984. Ленинград: Наука 1986, с. 173–175); Херувимська пісня *царгородського* напіву (Ю. Ясиновський. Джерела вивчення українсько-білорусько-російських музичних зв'язків XVI – середини XVII ст. // *З історії української музичної культури*. Київ 1989, с. 18–21); богородичний цикл *Грішних молитви* (Ю. Ясиновський. Генеза української гімнографії // *Українська музика: традиції і сучасність* / Вищий Музичний інститут ім. М. Лисенка. Львів 1993, с. 18–21); Аллилуя ігумена Манявського Феодосія (Ю. Ясиновський. Манявський скит в історії української музики // *Музика Галичини \ Musica Galiciana 2*. Львів 1999, с. 40).

<sup>4</sup> J. Jasinovs'kyj, C. Lutzka. *Das Lemberger Irnologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / вид. і вступ Jurij Jasinovs'kyj, перекл. і коментарі Carolina Lutzka [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen, 24]. Köln — Weimar — Wien: Böhlau 2008; *Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського: Факсиміле і транскрипція* / упоряд., транскр., вступ Ігор Задорожний, ред., передне слово Ю. Ясиновський [=Історія української музики, вип. 17: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Ужгород: В-во Карпати 2010; *Ірмолой*

Такий стан дослідження української церковної монодії спонукує до поглибленого опрацювання насамперед джерельної бази. Наші зусилля, зокрема, зосередилися навколо осмислення специфіки нотолінійного Ірмологіона як літургійного збірника ранньомодерної доби з виразним акцентом на археографічну, палеографічну та кодикологічну проблематику. З усіх слов'яно-руських літургійних книг були виокремлені й науково описані українські та білоруські нотолінійні ірмологіони як основний масив писемної музично-літургійної спадщини цієї доби<sup>5</sup>. Кожний з виявлених рукописів отримав свій «пашпорт»: визначені час, територія й обставини створення пам'яток, характер і місце практичного вжитку, міграційні рухи. Виявлено велику кількість імен переписувачів ірмолоїв, визначено їх професійний і соціальний статус; ідентифіковано діяльних представників співно-музичного середовища, власників і замовників. Опрацьовано й систематизовано репертуар ірмолоїв, магістральні шляхи його розвитку та виокремлено периферію, локальні відгалуження й місцеві репліки<sup>6</sup>.

Зміст ірмологіонів орієнтувався на вибраний празничний репертуар, який відображав загальну естетичну візію українського мистецтва ранньомодерної доби. Саме ці високоартістичні мистецькі пісенспіви служили зразками для вивчення необхідного репертуару богослужень, а також музичної грамоти й теорії музики, вокальної майстерности, церковно-співної практики й прищеплювали учням і парафіянам-слухачам високі естетичні смаки й усвідомлення краси *пінія божественного*. У простих і доступних формах літургійні пісенспіви наближали вірних до глибшого й повнішого розуміння догматів і таїнств Христової віри.

Політичні зміни в останні десятиліття відкрили нові можливості в Україні для досліджень літургійно-богословського контексту церковної монодії, налагодження безпосередніх контактів з науковцями західного світу, зокрема введення в науковий дискурс музикологічної думки української діяспори. А це сприяє глибшому усвідомленню шляхів формування української рецепції сакральної монодії у контексті візантійської спадщини.

---

*Михайла Левицького (Перемишль 1838)* / зібрав і підготував Володимир Пилипович, передм. Наталя Сиротинська [=Пам'ятки сакральної музики Перемиської єпархії, т. 1. Регентський Інститут Перемисько-Варшавської архієпархії у Перемишлі]. Перемишль 2012.

<sup>5</sup> Ю. Ясіновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть*: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження [=Історія української музики, вип. 2: Джерела. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 1996.

<sup>6</sup> Ю. Ясіновський. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / ред. Крістіян Ганнік, Ярослав Ісаєвич [=Історія української музики: Дослідження, вип. 17 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 2011.

У методологічному аспекті важливу роль відіграють праці відомого американського візантиніста, українця з походження, Ігоря Шевченка (1922–2009), який сформулював головні засади сприйняття візантійської культури на Сході і на Заході, зокрема слов'янами й русинами-українцями. Щоб визначити масштаб цього культурного впливу на еліти слов'янських народів Середньовіччя, потрібно, на думку Шевченка, не лише усвідомлювати, що передавалося і якими шляхами, але й з'ясувати, що саме відбиралося в імпорті і які відбувалися зміни в імпортованих культурно-мистецьких цінностях на нових теренах<sup>7</sup>.

Ігор Шевченко слушно підкреслював, що про міру впливу Візантії на православних слов'ян найповніше можуть свідчити літературна мова й сама література<sup>8</sup>. А як це проявилось у музичних формах сакрального обряду, в церковній музиці, що і як сприйняла Русь-Україна і якими були мистецькі результати? Тут варто навести паралель з церковнослов'янською мовою як мовою літературною, що спеціально була створена для поширення Христової віри серед слов'ян. Вона стала засобом для перекладів з греки, насамперед текстів для богослужень і літургійного співу. Ці переклади були щедро наповнені найрізноманітнішими запозиченнями з греки, семантичними й фразеологічними кальками, що видно у словотворах, які добре виявляють їх неслов'янське походження. Та все ж перед новонаверненими слов'янами постала сакральна мова, що несла слово Боже, думки і розважання великих подвижників Христової Церкви, мова, яка мала багату писемну історію й передавала у строгих і ясних поняттях велике розмаїття буття людини. Тому й намагалися перекладати якнайточніше, що сформувало сутність церковної мови як мови сакральної і як кальки з грецької.

Саме в такому сенсі можна говорити й про мистецтво, зокрібно про музику<sup>9</sup>. Як наголошував Ігор Шевченко, при перекладах слов'янською мовою поетика й метричні форми гімнографії в основному зберігали грецьку основу, зокрема музичний компонент, який надавав перекладам ясності й гармонійної цілісності<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> И. Шевченко. Восприятие Византии // *Московия: Проблемы византийской и новогреческой филологии*, 1: К 60-летию Б. Л. Фонкича. Москва: Индрик 2001, с. 481–494.

<sup>8</sup> І. Шевченко. *Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття* / перекл. Марія Габлевич, ред. Андрій Ясіновський. Львів 2001, с. 23.

<sup>9</sup> Там само, с. 25.

<sup>10</sup> Див., зокрема, підсумковий збірник статей з окресленої проблематики: *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия)* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lubiana, 15–21 agosto 2003, Blocco tematico n° 14, Relazioni / упоряд. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma — Sofia 2003.

Та якою, властиво, була русько-українська церковна монодія Княжої доби й ранньомодерного часу, поки що не знаємо. Новітні відкриття у ділянці перекладів візантійської гимнографії слов'янською мовою, які стверджують, що мелодика й ритміка грецьких зразків в основному залишалися незмінними, змушує переглянути поширений погляд на сам характер еволюції музичної складової церковної монодії слов'янських народів, зокрема, русько-українського. Темпи цього розвитку були, без сумніву, значно повільніші й торкнулися не усіх жанрів. Нові риси у співному компоненті богослужбових піснеспівів займали досить вузький сегмент і були пов'язані в основному з часто повторюваними жанрами літургії, а також вечірні й утрени, зокрема воскресних (недільних) служб. То чи не зі старокиївської доби тягнеться музична стилістика багатьох піснеспівів, і найперше ірмосів, стихир і кондаків, переклади й редакція яких завершилися ще у другій половині XI ст. у Києво-Печерській лаврі? Мова йде про редагування й музично-співне узгодження співаних текстів і мелодій. Та чи так вже й далеко руські мелодії відійшли від грецьких оригіналів і чи не зберігалось тут візантійське музичне осердя? Мабуть, що так. В усякому разі, такий підхід формулює нові горизонти наукових досліджень, основним *motto* яких стає візантійсько-слов'янська спільність. А дослідження музичної складової за українсько-білоруськими ірмоляями, у яких музичні тексти прочитуються цілком однозначно, створюють нові можливості для поглиблених і спеціалізованих досліджень музичної основи піснеспівів візантійського обряду.