

На загуменню, на зазеленню  
Винная винная яблінь,  
Виннії ябка зродила<sup>48</sup>.

Незважаючи на те, що збереглися лише фрагментарні матеріали про діяльність братств, маємо підстави для висновку, що братства надавали великої ваги музичній освіті. Впроваджуючи музику до шкільного навчання, популяризуючи жанри хорового співу, розповсюджуючи рукописні та друковані нотні збірники, братства зробили істотний внесок до справи розвитку української музичної культури кінця XVI–XVIII ст. Провідна роль у цьому процесі належала львівському Успенському братству, культурні ініціативи якого активізували творчі процеси в українській музиці<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Повний текст цієї пісні див.: А. Добрянський, Я. Ісаєвич. До історії соціально-побутових звичаїв у братствах, *Народна творчість і етнографія*, 1970, № 1, с. 67–68.

<sup>49</sup> Ю. Ясиновський. Львівське Успенське братство та українська музика, *Успенське братство і його роль в українському національно-культурному відродженні*, Львів 1996, с. 60–67.

Ніна ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА (Київ)

### ЛЬВІВСЬКИЙ ІРМОЛОГІОН 1700 РОКУ ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Ювілей появи першого нотодруку наштовхує на роздуми про його роль в українській культурі та спонукає до розважань загальнішого характеру.

Виникнення нотодрукування є важливим етапом у розвитку музичної культури. Властиво це означає перехід на вищий її рівень, зміну ставлення до музичного твору, до розуміння авторства. У вимірах європейської моделі воно свідчить про нові вимоги до функціонування музики і сигналізує появу нового періоду — епохи Ренесансу. В Україні стильовий злам відбувся на початку XVII ст. На відміну від Західної Європи тут йдеться, по-перше, лише про церковну музику, до того ж про один її тип, по-друге, вихід Ірмологіона не започаткував масового друкарства, як це було в Європі.

І все ж поява першої нотної друкованої книги на теренах Східної Європи дійсно змінила взаємозалежності в національній культурі. На фоні багатовікового існування рукописної традиції особливо чітко виділяється культурологічне значення нотодруку.

Пара «рукописне-друковане» певним чином відповідає старій опозиції «усне-писемне». Нагадаймо, що писемність засвідчує кожне нове творче явище і має за завдання його зберегти і передати наступним поколінням в незмінному вигляді — на відміну від варіативності усних текстів як умови їх постійного побутування. Це закладає зміну значення пам'яті і відношення у парі «старе-нове». Усне — це завжди означає «старе», традиційне, начебто позачасове — без окресленої дати виникнення та встановленого автора (хіба що міфічного), змінність не є релевантною йому. Писемне — навпаки: визначене у часі, «історичне», скероване до творення нового, до утвердження ідеї авторства. Воно стає ознакою мистецтва з пріоритетом новизни. Врешті, усна форма існування належить усім, до писемної творчості мають доступ лише вибрані (якщо не брати до уваги щойно минуле XX ст.).

У співвідношенні писемного-друкованого другий компонент також точніше закріплений хронологічно і начебто закладає триваліше існування — на відміну від рукописного, більше залежного від конкретних умов життя, більше виставленого на небезпеку знищення. Проте порівняння рукописного буття нотного тексту та усної традиції має й інші збіжності.

Так, на нашу думку (начебто всупереч попереднім твердженням), збереженість усного масиву в масштабах тисячоліть є значно вищою — вона забезпечується постійним його відновленням в житті цілого народу. Історична невизначеність (у більшості випадків) фольклору закладає, можна би сказати, його «вічність», у кожному разі забезпечує його існування так довго, наскільки існує етнічна спільнота. Якщо рукописи горять, каміння розпадається, то в пам'яті поколінь не зникають найдревніші усні зразки.

Придивимось тепер до пари «друкований — рукописний нотний текст».

Виданий Ірмологіон аж ніяк не виключив з обігу рукописні книги і, безумовно, мав менше поширення за рукописні пам'ятки. Отже, він не став обов'язковим, офіційно затвердженим зразком. Не тільки протягом XVII ст., а й у XIX продовжували переписувати нові примірники рукописних книг, що, до речі, часто пояснювалося суто економічними причинами. Кількість друкованих книжок була незрівняно меншою за рукописні. Тобто львівський нотодрук не став загально вживаним. Відповідно і кількість рукописних Ірмолоїв сьогодні значно більша, ніж друків. Отже, зіставляючи пару «усне-писемне» з парою «рукописне-друковане», бачимо знов аналогію між усним та рукописним.

Львівське видання, поза всяким сумнівом, зафіксувало певний типовий склад книги, а також лише вибрані — саме ці — напиви, тобто воно є пам'яткою свого часу, її історичним свідоцтвом. У той же час рукописні Ірмолої і в XVIII ст. продовжували змінюватись, поповнюватись чи щось втрачати, фіксувати зміни у самих напивах, відбивати специфіку тої чи іншої церкви (або монастиря в цілому). Вони знаходились у самій течії життя і, як воно, були мінливі. Датування їх як книг не завжди точне, часто можливе через низку текстологічних прийомів. На відміну від них, видані збірки мають точне датування.

Друкований Ірмологіон — початок епохи тиражування, тобто втраченою даною книгою — як конкретним примірником — індивідуальності. Рукописні ж є завжди неповторні, несуть на собі відбиток особистості — і замовника, і переписувача, і, часто, мініатюриста. Це ж стосується регіональних особливостей мови і напівів. До цього ще слід додати багаті маргіналії — як ще один текст, «текст у тексті».

Перехід до нового розповсюдження музики був неминучим, необхідним, але не слід забувати і про певні втрати, ані про специфіку цього першого етапу.

Проблему сталості або ж минулості можна розглянути на іншому зіставленні — тепер уже в музиці XVII–XVIII ст. в цілому: при порівнянні рукописних Ірмолоїв і записів багатоголосих творів, ширше монодії та нового багатоголосся. Чому не було спроб видати партесні твори? Чи тільки через технічні труднощі, зокрема існування багатоголосся у вигляді не партитури, а поголосників? Гадаю, що в основі лежать принципові відмінності побутування різних видів церковної музики (бо тільки про неї зараз йдеться).

Монодія мала за собою більш як півтисячолітнє існування в храмі і за всіма показниками (починаючи від призначення, текстів, і символічного їх розуміння та закінчуючи принциповою анонімністю) вона належала до «вічності». Багатоголосся ж не тільки було явищем новим, «сучасним», можна б сказати, навіть «модерним», а й мало ознаки конкретної часової визначеності в самому функціонуванні. Якщо монодія заповнювала весь ритуальний час у церкві, то багатоголосся включалось тільки у певних випадках, а партесні концерти, як заміна причасників, взагалі були взаємозамінними та, в засаді, могли бути виключеними. Отже, багатоголосий спів належав до сфери необов'язкового, до «минулого». Таке розуміння відбите і в самому побутуванні його записів: якщо Ірмолої були обов'язковими у кожній церкві, то партесні поголосники були радше «факультативними». Тому зрозуміло, що саме життя не спонукало до видання партесних творів — це була б надмірна розкіш.

Подібне співвідношення монодії і багатоголосся можна вважати стадіальною ознакою — нагадаю, що характеристика східнослов'янського музичного побуту XVII–XVIII ст. повністю збігається з особливостями появи поліфонічного співу в Західній Церкві XII–XIV ст. І там, і там на фоні панівної монодії і безлічі рукописів з її записами пам'ятки багатоголосся були радше винятками, і їх збереглося дуже мало. У відправі вони використовувалися за спеціальних умов. Так, наприклад, у месу поліфонія проникає тільки у XIV ст. Такі випадки нечисленні і до того ж стосуються лише окремих її частин. Створений Гійомом де Машо повний цикл — так звана «Меса Нотр-Дам» — є першим (і для XIV ст. єдиним) зразком. Сумнівно, що цей монументальний твір був розповсюджений — сьогодні з певністю можна говорити лише про виконання цієї меси в Реймському соборі.

У Західній Європі з появою друкарства в другій половині XV ст. рукописне побутування творчості також не зникло. Як пізніше в Укра-

їні, найперше видавали традиційні церковні співи — загально розповсюджену монодію, і лише пізніше — і то досить обмежено — почали видавати поліфонічні композиції. Такого типу друк вимагав значних витрат — з боку самого композитора чи мецената (згадаймо, наприклад, видання 1611 р. у Венеції багатохорних творів Миколая Зеленського). Навіть спеціальні видання Петруччі і Аттеньяна, розраховані на ширші кола любителів музики (а, значить, прибуткові), лише започаткували процес поширення нотних книг, не виключивши постійного їх переписування.

Повертаючись до проблеми різного часового масштабу існування, з одного боку, співів, записаних в Ірмолях, з другого — багатоголосся, можна підтвердити справедливість погляду на їх опозицію як на протиставлення позачасового швидкоплинному у висловлюваннях сучасників. Це стосується насамперед полеміки навколо питання про музику в церкві, яка розгорнулася у XVII ст. в Росії. Опір, який викликав тут новий партесний спів, занесений українцями, особливо ж у старообрядців, мав ідеологічний характер. «Зануреність» у сучасність, безумовні ознаки *самого цього часу* в новому мистецтві заперечували саму сутність співу в церкві — як «ангелогласного», небесні прообрази якого губляться в міфічній давнині<sup>1</sup>. Між іншим, старообрядці ніколи не користувались друкованими нотними книгами, проте, гадаю, не через заперечення друку як такого, а через відмінність самого музичного змісту: синодальні видання значно модернізовані порівняно із тим станом монодійних текстів другої половини XVII ст., коли стався розкол Російської Церкви. Як відомо, в більшості громад старообрядців законсервувалася весь старовинний богослужбовий чин разом із необхідними напівами.

У безперечній часовій визначеності, «минушості» партесного співу є і його сила. Здатність до змін, до оновлення сприяла формуванню нового стилю, нових засад, нових форм, які потроху витісняли старіші — аж до повного їх зникнення. І великий пласт творчості XVII — першої половини XVIII ст. пішов у забуття, значною мірою загинув (як відомо, зараз в Україні зберігається лише мізерна частка цього безумовно величезного колись масиву).

Партесний спів, з'явившись у XVII ст., визначив перехід від Середньовіччя до Нового часу — і в його побутуванні часом виникали своєрідні «кентаври» з ознак різних епох. Так, наприклад, хоч він і не друкувався (як типово середньовічний твір), а все ж включився у своєрідне

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Н. А. Герасимова-Персидская. *Русская музыка XVII века — встреча двух эпох*, Москва 1994.

«тиражування» (ознака Нового часу) у вигляді рукописів: у XVIII ст. у скрипторіях Петербурга масово виготовлялись рукописні комплекти поголосників великих хорових творів. Їх можна зараз чимало знайти в зібраннях манускриптів різних сховищ (як, наприклад, Державний Історичний музей в Москві, Російська Національна бібліотека, Державна бібліотека Росії, Музей музичної культури ім. Глінки). Вони відзначаються єдністю характеру нотопису і текстового запису, однотипністю оформлення (скажімо, заставок, рамок сторінок), палітурки і витиски на ній і т. д. В Інституті рукописів НБУВ таким зразком є комплект з 12 поголосників з Києво-Печерської лаври (шифр 41/XVIII–14).

Подібні скрипторії, які працювали тільки на зовнішнє замовлення, в Україні поки що не відомі. Тут виготовлення книжок мало індивідуальний характер, і, навіть коли декілька Ірмолоїв створювались одним і тим самим переписувачем, вони були різними — і за обсягом, і за укладом (див., наприклад, Ірмолої Теодора Чеховича в Інституті рукописів НБУВ, які навіть належать до різних структурних типів)<sup>2</sup>.

Згадана однотипність в оформленні книжок, що стала наслідком високої якості їх масового виготовлення, знайшла своє продовження в практиці синодальних видань. Проте тепер йшлося вже про створення єдиного зразка для церкви всієї імперії. Недарма проводились дуже ретельні перевірки представлених до друку рукописів — згадаймо, що Гаврило Головня кілька разів (двічі в 1752 та двічі в 1768 рр.) подавав до друку в Синод складений ним Ірмологіон, який щоразу відхиляли. Намагання упорядкувати спів у церкві, як відомо, ще посилилось у пізніший час, що, наприклад, фатально позначилось на долі рукописної партесної спадщини. Повертаючись до Львівського першодруку, можна сміливо сказати, що його видання не мало на меті обмеження живого процесу побутування напівів і, звичайно ж, не претендувало на те, щоб тільки цю книгу обов'язково мали вживати у кожній церкві. Жодна з інституцій, яка видавала Ірмологіони у XVIII ст., не мала такого права.

Незважаючи на формальну подібність самого факту видання Ірмологіону у Львові та Синодального в Петербурзі, перший став скоріше зразком індивідуального розв'язання складу книги, ніж прикладом тиражування. Можливо, це вплинуло на його розповсюдження і, відповідно, збереження. Те, що нотних Ірмолоїв і сьогодні збереглося багато у різних сховищах (див. дані у згаданій книзі «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть»), завдячуємо перш за все їх рукописному побутуванню. Думаю, що можна було б вивести формулу міри збе-

<sup>2</sup> Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть*, Львів 1996, № 488, 523, 551.

реження пам'ятки відповідно до кількості створених примірників. Недарма порівняно з рукописними, друкованих Ірмологіонів сьогодні так мало. Зрозуміло, що це аж ніяк не зменшує їх вартості і як певного явища культури, і як даної *книги*. Зокрема, порівняльні студії першодруку та інших видань дають змогу відслідковувати стан монодійних співів у різний час. Врешті, пізніші записи усної традиції — в тому числі як в кінці XIX ст., так і в кінці XX ст. — при зіставленні з фіксацією її стану в друкованому Ірмологіоні дають прекрасні документальні свідчення про особливості збереження напівів, специфіку їх «життя» у свідомості громади, про сталість «суспільної пам'яті» — а це вже виходить далеко за рамки лише музичної культури, до того ж в її професійній гільці.

Звертає на себе увагу ще одна закономірність: кожний важливий крок у новому напрямку у Східній Європі починається саме на теренах нинішньої України. Згадаймо введення літургійного співу візантійського типу і його запис у Київській Русі в XI ст., пізніше адаптацію нового нотопису в кінці XVI ст., асиміляцію і активне перетворення багатоголосся західного типу, врешті нотодрук. У зв'язку з цим хотілося би висунути припущення про формування двох типів культури. Один з них можна б визначити як тип культури «первинної», провідної («культури-лідера»), другий — як «культуру-перекладача» (згадавши визначення Д. С. Лихачова). Не заглиблюючись зараз у детальний розгляд цього цікавого питання, можна стверджувати, що українська культура належить саме до другого типу. Особливим є те, що динамічно асимілювавши і «присвоївши» нове надбання, властиво створивши нове явище як свій варіант («київське знам'я», партесне багатоголосся і жанр концерту), вона далі активно його розповсюджує — перш за все на Схід, а також на Балкани, стає своєрідним «культуртрегером». У такому ракурсі — у фокусі історичної перспективи — бачиться й епохальне значення львівського першодрукованого Ірмологіона.

Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ (Львів)

## ЛЬВІВСЬКІ НОТНІ ПЕРШОДРУКИ

Місто Львів є колискою українського книгодрукування (1574); не дивно, що саме у Львові з'явився також і первісток українського нотодруку — нотний Ірмолой 1700 року.

У Західній Європі перші нотні видання з'явилися у другій половині XV ст. (*Collectorium super Magnificat*, Страсбург 1473). Удосконалив набірний спосіб нотного друку Оттавіо Петруччі (*Harmonice musices ad hecaton*, Венеція 1501)<sup>1</sup>. На східнослов'янських землях нотодрукування започатковане 1558 року, коли в Берестю було видано збірку протестантських пісень з нотами «Pieśni Chwał Boskich»<sup>2</sup>. Перші спроби нотного друку в Росії (зрозуміло, що безлінійного знаменного нотопису) були заініційовані в 50-х роках XVII ст. (Мартем'ян Шестак і Олександр Мезенець). Близько 1679 р. пробне видання двознаменного тексту (знаменний безлінійний текст і його транскрипція п'ятилінійною київською нотою) здійснив Симон Гутовський<sup>3</sup>.

Перше кириличне нотне видання з'явилося 1697 року у Супрасльському монастирі — одна сторінка тропаря на постриг монахів *Обяття отча* у брошурі *Послідованіє постригу*<sup>4</sup>. Уперше на це видання звернув

<sup>1</sup> М. Przywecka-Samecka. *Drukarstwo muzyczne w Europie do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987, s. 21; D. J. Grout, C. V. Paliska. *A History of Western Music*, New York—London 1988, p. 207–210.

<sup>2</sup> М. Przywecka-Samecka. *Drukarstwo muzyczne w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków 1969, s. 88–89, 184; Н. Парэцкая. Ранняя нотадрука Беларуси, *Польмя* (Мінськ), 1970, 8, с. 245–250.

<sup>3</sup> Б. Вольман. *Русские печатные ноты XVIII века*, Москва 1961.

<sup>4</sup> Ю. Лабынцев. Некоторые вопросы кирилловского нотопечатания в Супрасле, *Фёдоровские чтения*. 1978, Москва 1981, с. 174–175; він же Неизвестный памятник нотной печати, *Советская музыка*, 1983, № 3, с. 76–78. Техніка цього друку, на його думку, не зовсім зрозуміла; очевидно, друкували з двох дощок з одночасним використанням набірних елементів. На одній дошці були вигравіювані нотні лінійки, на іншій — нотні знаки і словесний текст внизу під нотами. Тексти заголовків та прикраси друковані набірною технікою.