

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО (Полтава)

ДАВНІЙ ЛЬВІВ І ОНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Середньовічній Львів, заснований у XIII столітті і який згодом стає «стоїмним градом» Галичини, першим серед міст України зазнає потужних віянь Нового часу. Ренесансно-барокові прояви в музичній культурі вперше спостерігаються саме у Львові з останньої чверті XVI ст. Саме тут відбувається трансформація церковно-співочої освіти, широко вводиться у навчальну і церковно-мистецьку практику нова музична писемність загальноєвропейського типу, активно асимілюються нові напрямки у хоровому співі. Усі ці новації йдуть у парі зі зміною загальних культурних орієнтацій: від багатовікової візантійської основи до активного сприйняття нового латинського Заходу. Саме у Львові вперше бачимо суто практичні прояви триєдиного слов'яно-греко-латинського синтезу в українському музичному мистецтві, який стане визначальною рисою українського музичного Барокко. Асимільовані у Львові латинські форми хорового концертного багатоголосся, нові ефективні методи масового музичного виховання поширяться згодом по всій Україні¹. А з середини XVII ст. всі ці музичні новації будуть інтенсивно експортуватися в інші країни східного обряду (Росію, Балкани, Молдаво-Волицину).

Із середини XVI ст. в Україні, саме на її західних теренах, починається пробудження, а згодом відродження загальмованого процесу розвитку української професійної музики, яке призвело до рішучого перелому в культурних орієнтаціях: з візантійсько-слов'янської, що поступово відходила на другий план, до латинської, яка ставала панівною. В останній чверті XVI ст. розпочинається інтенсивна розбудова нового ренесансно-барокового мистецтва хорового співу.

¹ Див: О. Цалай-Якименко. Взаємодія «Схід — Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні, *Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань»*. Львів, Київ, Харків, 20–23 червня 1995 р., Львів 1996, с. 65–105.

Особливу потужність та неперервність процесу відродження української музики надавала участь у культуротворчих ініціативах та їх практичній реалізації фактично усіх суспільних верств, від найнижчих до найвищих, причому вони включались у процес будівництва нової культури поетапно. Так, у початковий період вирішальна роль належала городянам і дрібній шляхті; магнатські кола спільно з елітарною інтелігенцією забезпечили піднесення першого у ранньоновітній час загальноукраїнського освітнього центру в Острозі². Створення музичної освіти нового типу лягло на плечі низової інтелігенції, організованої в братства³, а також на козацтво. У розбудову загальноукраїнської національної школи музики включились і вищі церковні ієрархи. Ці об'єднані зусилля зумовили прискорений розвиток музичного процесу в Україні, коли професійна музична культура зуміла пройти стрімку еволюцію від візантійського і слов'янського монодійного мистецтва середньовічної традиції до створення національного різновиду латинослов'янського партесного багатоголосся, яке склалось вже на середину XVII ст. й одержало у 70-х роках своє теоретичне узагальнення у «Граматиці музикальній» Миколи Ділецького.

Розбудова нової музичної культури спиралась на три корінні інновації, які були обумовлені багатосторонніми слов'яно-греко-латинськими контактами. Це перехід на нову загальноєвропейську музичну писемність; освоєння нормативів акордового тонально-гармонічного багатоголосся, яке на той час у різних формах існувало як у «латинському», так і в новогрецькому та протестантському церковному співі; нарешті розбудова нової системи музичного виховання у братських школах, доступних для молоді усіх суспільних верств.

Відмова від середньовічного музичного письма («кулізм'яного») і опанування лінійною нотацією прискорили еволюцію тонально-гармонічного мислення, що знайшло своє відбиття вже в ірмолойному репертуарі кінця XVI — початку XVII ст. Нова нотація стала інструментом засвоєння складних музичних форм, оскільки дозволяла фіксувати з великою точністю не лише звуковисотні, а, найголовніше — метроритмічні параметри музичного твору, забезпечуючи тим самим визначальні фактори акордово-мелодичної злагодженості голосів.

Поки що неможливо однозначно відтворити картину переходу від невм-кулізм до лінійних нот, оскільки цей процес не був раптовим і

² О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський. Музичне мистецтво давнього Острога, *Острозька давнина*, вип. 1, Львів 1995, с. 74–89.

³ Я. Ісаєвич. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст., *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 48–57.

проходив на широкому українсько-білоруському музичному просторі. Двописемний період паралельного вживання невм-кулізм і лінійних нот тривав ще у другій половині XVI ст. Давня назва українсько-білоруського варіанта «латинської» писемності — «руська нота»; у новий київський період її називають «київським знаменем». Найдавніші зі збережених зразків цієї нотації бачимо в Ірмолоях кінця XVI — початку XVII ст. — Львівському, Супрасльському, Бучацькому⁴.

Особливістю русько-київської нотації є те, що в ній поєднуються три історичні типи музичного письма: старолатинського (хоральна лінійна нотація з характерним механізмом релятивного запису висоти звуків у вокально-хоровому творі), новолатинського (мензуральна нотація) з розробленою системою ритмічних знаків для фіксації часових відношень між звуками та узгодженості голосів у хорі, нарешті вітчизняного кулізм'яного письма, звідки запозичено основні графічні форми нот — «стаття» (для позначення цілої ноти), «столиця» (для половинної ноти), «фіта» (для розгорненого каденційного звороту). Інші вартості — бревис, чвертка, вісімка, знаки ключів та бемоля — взято з латинського письма змішаного хорально-мензурального типу. Симбіоз різних нотних систем наштовхує на думку, що русько-київська нотація створювалася зосібна як національний варіант загальноєвропейського типу.

Найдавніші зі збережених нотних текстів в Ірмологіонах демонструють уже вироблений, біглий, скорописний варіант цього письма, який безумовно не міг бути його первинною формою. Нова лінійна писемність стала головним технічним інструментом відродження ірмолойного співу старої кирило-мефодіївської традиції, засвоєння ренесансної новогрецької та балкано-слов'янської монодії і найсучасніших форм барокового новолатинського багатоголосся. Вона ж забезпечувала розбудову й швидке розповсюдження новоукраїнського ренесансно-барокового співу, яке виростало на ґрунті синтезу слов'яно-греко-латинських культур; цією ж нотацією зроблено перші записи духовних і світських пісень-кантів та зразків інструментальної музики⁵. Русько-київська нотація стала органічним складником процесу генеральної зміни художньої системи в українській професійній творчості і народження нового мистецтва — *київського пінія*.

Другою з головних новацій було освоєння норм європейської тонально-гармонічної системи багатоголосся, поштовхом для чого стала ініціатива «славетних панів-міщан львівських», які після успішної

⁴ ЛНБ, МВ-50; НБУВ, I, 5391; НМЛ, Q-266.

⁵ *Muzyczne silwa rerum z XVII wieku*, Warszawa 1970.

боротьби за відновлення галицького єпископату у 40-х роках XVI ст. приступили до відновлення церковних храмів та їх оздобу і збагачення репертуару церковного співу. Уже 1558 року послані зі Львова та Перемишля молоді дячки навчаються грецького та сербського співу у Сучаві⁶, молдавському монастирі, одному з центрів новогрецької та балканослов'янської культури. Це було нове ренесансне мистецтво співу з виразно усамостійненими музичними елементами, зокрема, як твердили давні автори, *музикійським*, тобто акордовим складом⁷. Мабуть, малась на увазі техніка співу з «ісоном», коли до основного мелодичного голосу соліста підключались один або два педальні голоси, внаслідок чого й виникали акордові й акустичні співзвуччя, які могли нагадувати латинський «музикійський» спів. Структура мелосу навогрецьких напівів дійсно несла на собі ознаки багатоголосного виконання: це опора на акордові звуки, високий рівень метроритмічної (як часомірної, так і акцентної) організації, що викликало певні паралелі з тонально-гармонічним співом *латинян*⁸.

У тому ж 1558 році сталась інша знаменна для музичної культури подія: у Берестю вийшов друком *Канціонал* — збірник чотириголосних протестантських пісень з провідною мелодією у середньому голосі. Це перше на східнослов'янських землях нотне видання широко розповсюдилось у Білорусії, а також на Волині і в Галичині. Тут знаходилися прості набожні пісні нового протестантського співу, який почала запозичувати як католицька, так і православна церковна практика. Тип *простого* акордового співу поряд з григоріанським католицьким хоралом, який співали також на голоси, освоювала і православна молодь, що навчалась у католицьких та протестантських школах.

Відомі підручники, за якими велось таке навчання: Себастьяна Фельштинського, католицького музиканта, родом з-під Самбора у Галичині, який іменував себе *Ruthenus*⁹, а також протестантського педагога Йогана Шпангенберга¹⁰. Твори цих авторів багаторазово

⁶ Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства, т.1, Львов 1886, № VIII.

⁷ Д. Разумовский. *Церковное пение в России*, Москва 1867, с. 155.

⁸ И. Вознесенский. *О пении греческого Востока*, Кострома 1895, с. 16–20; А. Игнатъев. *Богослужбное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII ст.*, Казань 1916, с. 139–142; П. Козицький. *Спів і музика в київській академії за 300 років її існування*, Київ 1971, с. 19.

⁹ *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1962, s. 138–139.

¹⁰ Примірник підручника Йогана Шпангенберга *Questiones musicae in usum scholae Northusanae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soli* (Питання музики для вжитку нордгаузенської школи або як легко і правильно

перевидувались у Кракові, що свідчило про їх популярність у шкільній практиці. Молодь навчали *простому*, тобто акордово-гармонічному співу на голоси, коли всі учасники хору вимовляють склади тексту синхронно, одночасно. Цей т. зв. *рівний спів* (*cantus planus*) містив головну мелодію в середньому голосі та спирався на гармонічний бас і доповнювався підголоском у дисканті. Така форма *простого* багатоголосся стала нормативною і для григоріанського хоралу, і для протестантського псалма, і для «руського» хоралу. Пам'ятку такого *трестрочного* простого співу (на три голоси) бачимо в кулізм'яному Ірмолої третьої чверті XVI століття: це піснеспів «Вічная пам'ять», в якому головна мелодія *путь* розміщена у середньому голосі в оточенні *низу* та *верху*¹¹. Подібний *простий* спів, що протиставлявся *фігуральному*, концертному співові, швидко вкорінився у церковну практику, оскільки був доступним для гуртового співу парафіян.

Особливу увагу православних до співів текстів псалмів, які широко практикувала протестантська церква, підтверджує також поява перекладів Псалтиря на *просту руську мову*, виконаних, за твердженням Івана Франка, в середовищі братчиків і для їх духовних потреб¹².

Третьою передумовою відродження була розбудова нових, демократичних основ музичної педагогіки. Не задовольнившись дозволом посилати молодь на навчання в інші країни, братчики завчасу готували ґрунт для відкриття власної школи, зорієнтованої на виховання дітей усіх верств населення.

Першу в Україні братську школу — львівську (1586) — у привілеї короля Стефана Баторія названо «школою для занять вільними мистецтвами», тобто навчання проводилось за світською програмою *семи вільних наук-мистецтв*. Цикл навчальних предметів відкривався граматикую, «от нея же яко по степенех всю ліствицу по чину ученій трудолюбивії досягають — діалектики, риторики, музики, арифметики, геометрії і астрономії і семи же седми, яко нікиім сосудом разсужденія, почерпаем источник філософії». Четвертою серед них була музика. Ймовірно, що в острозькому культурно-освітньому центрі а також у львівській школі використовували слов'янський переклад з невстановленого латинського оригіналу трактату «Сказаніє о семи свободних мудростях», кожна з семи частин якого розкриває суть однієї з цих наук-

навчати молодь співів), Wittenberg 1542, був у бібліотеці львівського братства (див.: Я. Ісаєвич. *Братства і українська музична культура*, с. 50).

¹¹ Варшава, Бібліотека Народова, Акс. 2954.

¹² І. Франко. *Наші коляди, Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, т. 28, Київ 1980, с. 12.

мудростей, зокрема «Четвертая мудрость — музыка», що збереглася у копії середини XVII століття¹³, яка лягла в основу ідейно-естетичної платформи львівської братської школи.

Організатори та перші професори львівської школи були високоосвіченими людьми (навчалися в Острозькій академії та інших європейських школах і університетах), добре знали на музиці, часто самі займалися музичною діяльністю. Так, перший ректор львівської школи Стефаній Зизаній, якого за бурхливу антиунійну діяльність було не тільки відлучено від церкви і заборонено проповідувати, а також позбавили права співати на кліросі¹⁴. Показово, що діяльність палкого трибуна Стефанія прирівнювалася за силою впливу до його співочої діяльності, ймовірно, також регента церковного хору і композитора. Брат Стефанія Лаврентій Зизаній, який був учителем, письменником і вченим, мав, ймовірно, також професійне відношення до музики. Інший львівський учитель, згодом митрополит і перший ректор київської школи Іван (Йов) Борецький теж komponував церковні піснеспіви: в одному з Ірмолоїв величання пророку Іллі має вказівку «твореніє отца митрополита київського Іева Борецького»¹⁵. Складання віршів та музики до них було, мабуть, двоєдиним процесом, що навчали в школах. Так, інший львівський вчитель і поет Кирило-Транквіліон Ставровецький рекомендував вірші у церкві читати або співати. Отож викладачі першої в Україні братської школи заклали нормативні вимоги до вчителя: наставник молоді мусів добре знатися на музиці, що, до речі, лежало в основі освітньої реформи протестантського ідеолога Мартина Лютера.

Діячі львівської школи, переважно острожани за вихованням, поставили завдання кардинальної перебудови музичної освіти, що згодом призвело до справжнього перевороту й у сфері музичної творчості. Вони рішуче взяли за пошуки нових шляхів розбудови професійної церковної музики: започаткували освоєння сучасних латинських технологій концертного хорового багатоголосся; відкрили доступ у церковну службу світських, народних мелодій, набожних пісень; з метою демократизації церковного обряду приступили до перекладів церковних текстів з слов'янської на просту мову, зрозумілу парафіянам. Латинська орієнтація у системі освіти та музичного оформлення церковної служби спричинила певний опір церковних владик, зокрема

¹³ НБУВ, Соф. 127/381.

¹⁴ І. Власовський. *Нариси з історії української православної церкви*, т. 1, Нью-Йорк—Київ 1990, с. 268.

¹⁵ НБУВ, ДА П. 350, арк. 50 зв.

львівського єпископа Гедеона Балабана. Але найгостріше осудив нововведення Іван Вишенський (до речі, сам komponував *пісеньки*)¹⁶. Він засудив багатоголосний спів у церкві як «вавилонські страсті музики», вимагав відмовитися від «латинських» співів («латинський смрад пісней з церкви виженіте»), протестував проти приземлення мови Святого Письма і церковного обряду («простим язиком Літургію не виворочайте»).

Ідейно-естетично доктрина музичної освіти, прийнятої братськими вчителями, впливала з позицій, викладених у розділі «Четверта мудрость — музыка» згаданого трактату «Сказание о семи свободних мудростях», де мова йде про *піснь нову* як синонім нового мистецтва, зорієнтованого на суто музичну, емоційну виразовість. При цьому головними засобами пробудження емоційної реакції людини названо акордову, гармонічну узгодженість голосів хору та їх ритмо-мелодичну злагодженість. Слухач при цьому повинен одержувати насолоду від звучання акордів, їх переливів, то *радісних*, то *сладосних*, які хвилюють, дивують і збуджують своєю красою («егда бо возшумлю, тогда вся уми возбужю»). У новому мистецтві естетичні реакції були спрямовані у кінцевому рахунку на стимулювання етичних: так музика, надаючи звукам *красоту*, словам *долготу*, викликає *предивную доброту*, потребу *всім согласія, любви совокупления*. Треба підкреслити, що апеляція до емоційних факторів нової *музикійської* акордово-гармонічної виразовості, яка порівнюється до співу *со ангели святими*, обумовлюється незначними досі можливостями поглибленого єднання з Божественною сутністю через музично-емоційний екстаз, тобто катарсис (*сльозні струмені з очей виводить*). Естетика нового мистецтва зривала з естетичною платформою традиційного ірмолойного мистецтва, зорієнтованого на стриманість, деяку суворість, що складало основу сакральної монодії. Плавний перехід від давньої естетики *краси духовної* до нової естетики *краси чуттєвої* забезпечило в Україні трансплантоване новогрецьке та новоболгарське ренесансне мистецтво. Програма стилістичної розбудови професійної музики на нових, власне *музичних* засадах, започаткована братськими школами, остаточно викристалізувалась у розгорнутій і збагаченій програмі Києво-Могилянського колегіуму, тобто через три десятиліття.

Запровадження кардинальних інновацій у церковне професійне мистецтво, ініціаторами яких були світські люди нової генерації, стало можливим завдяки незалежності братства від місцевої єпископської та київської митрополичої влади. Львівське Успенське братство, при якому

¹⁶ І. Вишенський. *Твори*, Київ 1959, с. 55, 56, 203.

було відкрито братську школу, подбало про свою самостійність, одержавши ставропігію від східних церковних єрархів (тобто незалежність від місцевих владик) з метою одержання права на рішучі зміни у сфері культури та освіти, насамперед за латинськими зразками. Східні єрархи, як правило, мали європейську освіту і були прихильниками єднання східного та західного християнства, якому загрожував мусульманський світ. Контакти братчиків із східними єрархами була регулярною і дуже конкретною, завдяки чому було санкціоноване відкриття братської школи у Львові (1586) і «вольность друкувати [...] училищу потребніє» підручники (1589); 1591 року з'явилася патріарша грамота на «музичное співання, то єсть нотное», тобто на навчання та виконання у церкві акордово-гармонічного співу за латинськими технологіями. Останнє нововведення вимагало додаткової підтримки, тому в 1594–1598 роках александрійський патріарх Мелетій Пігас (він особисто листувався з противником *музики* Іваном Вишенським) видає кілька послань до православних Речі Посполитої на підтримку як нового музичного, так і давнього ірмологійного співу¹⁷. Подібне підтвердження православні Польщі отримують також і від константинопольського патріарха Кирила Лукаріса (1614), який замолоду працював в Острозі, а також у львівській братській школі, де трудився ще один вчений грек Арсеній, єпископ Елассонський. На львівську братську школу перейшла традиція, що склалась ще в Острозі, тісної співпраці культурно-освітніх діячів з вищими православними єрархами у справі зближення української культурної традиції з новогрецькою, балканослов'янською та латинською. Не випадково меценатами львівської школи були острожани: сам князь Костянтин Острозький, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, батько майбутнього реформатора у сфері церкви і культури Петра Могили Єремія Могила. Ці фактори — ідеологічна і матеріальна незалежність керівників братського руху, їх опора на широкі суспільні верстви — забезпечили безпрецедентне охоплення систематичним навчанням молоді різних верств населення, яка тяглася до освіти, до нової сучасної культури. Тут формувалися нові покоління музикантів, діячів творчого спрямування, які здатні були синтезувати на свій смак і уподобання багатоманітні явища сучасності.

Справу підготовки виконавських і композиторських кадрів братчики поставили й організували дуже чітко. Оскільки хоровий спів складав «зовнішню красу церковної служби», то про його покращення мав дбати не лише вчитель співів, а й спеціально призначені брат-

¹⁷ И. Мальшевский. Александрийский патриарх Мелетий Пигас и его участие в делах русской церкви, т. 2, Киев 1872, с. 89–90.

ством *дозорці*; вони ж відповідали й за нотну бібліотеку. В інструкції, яку одержав учитель співів Федір Ружкевич, подано перелік обов'язків керівника хору. Він разом зі своїм учнівським хором зобов'язаний був бути у церкві на щоденних службах, де мав співати сам і наглядати за порядком усього церковного співу, «щоб не сталося якого конфузу». До його обов'язків належало дбати про добір голосів для хору, де мали бути дзвінкі дискантики, ретельний бас з гарним рівним голосом, а також альт і тенор. Особливої уваги вимагали ті, що співали *traktem*, тобто головну мелодію (тракт — тобто путь). Цінувались і вимагали уваги дискантики: їх треба було добре годувати, «щоб через недостаток якийсь з бурси не втік»¹⁸.

У братських школах добре вміли вишколювати дитячі голоси. Згадуючи про відомий факт викрадення єзуїтами з луцької братської школи співачка-дискантиста Івашка, історична хроніка підкреслює досконалий рівень його співу, «котрий коштом, старанем і працею побожного брацтва луцкого ку фалі Божой, а оздобі церковной цвічної будучи»¹⁹.

Піклувалися братчики і побутом співаків. Вони жили в бурсі при школі, одержували безкоштовно харчі та одяг, а також деяку плату за спів та дзвоніння під час богослуження. Братчики дбали також про забезпечення вчителя співів, який повинен був піклуватися своїми учнями як рідний батько: «Ми вимагаємо того, щоб ігумен утримував на спільному харчуванні протопсалта, тобто старшого співака й шкільного учителя, та інших підлітків, що здатні до співу».

Хлопчиків починали навчати співам змалку, одночасно з читанням і письмом. Основною і щоденною практикою був церковний спів. Постійна практика акапельного співу була серйозною школою виховання високомайстерних співаків. Якщо для розвитку голосу, слуху вимагаються регулярні щоденні заняття, то для освоєння теоретичних знань — *правил* церковного співу — відводився окремий день — субота. Музична азбука або граматики включала в себе основи сольмізації, тобто читання та запис нотного тексту у двох релятивних звукорядах — т. зв. дуральному та бемолярному; освоєння повної хорової гами у трьох регістрах — низькому, середньому та високому, що складало загалом двадцять релятивних ступенів-*клявишів*, на основі яких заучували головні інтервальні та акордові моделі-кліше; нарешті, систему ритміч-

¹⁸ Ю. Ясиновський. З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII ст., *Українське музикознавство*, вип. 21, Київ 1986, с. 110.

¹⁹ М. Грінченко. *Історія української музики*, Київ 1922, цит. за другим виданням: Нью-Йорк 1961, с. 83.

них вартостей звуків. Користувалися деякими латинськими посібниками — наприклад, згаданого вище Йогана Шпангенберга; існували й місцеві переробки подібних праць, як наприклад, невеличка азбука «Яко обично», де концентровано подавалась інформація про релятивну методика читання нот, або «Первое учение мусикійських согласій» з наголосом на засвоєнні акордів-співзвуч. Навчали запам'ятовувати звучання і форму нотного запису сталих інтонаційних моделей. Подібна методика була скерована на розвиток активного високочутливого слуху, забезпечувала дуже високий рівень формування слухової культури. Це підтверджується загальновідомою практикою, коли композитори записували свої багатоголосні твори в окремі, а так звана *табулятура*, тобто зведення усіх голосів у партитуру, практикувалася лише в період шкільного навчання задля наочності сприйняття учнями закінченої цілості твору.

Учні займалися не тільки церковними співами; шкільне віршування мало форму співаного віршування; нерідко це були привітальні пісні, з якими школярі ходили по домах міщан з т. зв. *ялмужною*, випрошуючи собі милостиню на прожиття. Групки учнів-миркачів, що співали «Мир вам» під вікнами городян, звичайно склалися з п'ятьох підлітків. Учні брали участь і в шкільному театрі, співаючи канти, про що згадує Іван Вишенський: у школі «комедії строять, іграють». Лексикон Памва Беринди засвідчує практику побутового співання і гри на музичних інструментах на голоси: «Піснь, піснька — так співаная як граная», «Мусіка — співаки або граючії на голоси співаючії або граючії»²⁰. Є відомості, що учні освоювали гру на інструментах, що, правда, не входило до шкільної програми.

Тож братські школи стали осередками народження шкільної пісні, створення раціональної музичної азбуки на релятивній основі, позбавленої обтяжливого теоретичного підґрунтя, що було властивим для латинських посібників. А головне, братські школи стали лабораторіями засвоєння технології концертного хорового співу, який формував нове музично-мистецьке світовідчуття, що склалось в оригінальний стиль українського музичного Барокко.

Найдавнішу інформацію про склад багатоголосного учнівського хору львівської братської школи знаходимо у *Просфонимі* — віршованому панегірику, складеному у цій же школі з нагоди висвячення митрополита київського і галицького Михайла Рагози (1591)²¹. Перші вісімнадцять віршових строф, які високий гість «в церкві перед наро-

²⁰ Памво Беринда. *Лексикон словенороський*, Київ 1961, с. 104, 223.

²¹ Просфонима, *Українська література XIV–XVI ст.*, Київ 1988, с. 503–510.

дом от дітей прієм», виголошував кожен раз інший учень-хорист: спершу п'ять співаків першого п'ятиголосного хору, далі вісім співаків восьмиголосного хору, укінці знову п'ять співаків іншого п'ятиголосного хору. Природно, що для декламування обрали учнів-хористів, оскільки співаки мали поставлені, особливо звучні голоси. Подібний склад хорів не випадковий, а оптимальний: у разі потреби дозволяв за допомогою перегрупування виконавців утворювати будь-який варіант хорового ансамблю (від триголосного до дванадцятиголосного), що було типовим для того часу. Отже, львівська школа мала, очевидно, повну палітру мобільних хорових ансамблів різного складу від найпростішого триголосного до подвійного восьмиголосного і потрійного дванадцятиголосного, а також проміжні — чотири-, шести-, семи- та дев'ятиголосні. Такою ж була практика луцької братської школи, у бібліотеці якої 1627 року вже були «старі партеси на шість та вісім голосів»²². У 1637 році після смерті *дозорці* Григорія Романовича його спадкоємці подарували львівській братській школі восьми- та дванадцятиголосні партеси²³, теж, очевидно, не нові; по смерті 1650 р. іншого наглядача за церковним співом у львівській школі — купця Костянтина Мезапети — теж залишились різні партеси, у тому числі «друкована музика»²⁴. У цілому з фрагментарних і випадково збережених документів за першу половину XVII ст. можна знайти згадки про кілька десятків книг-поголосників, у кожній з яких могли міститися десятки окремих партесних творів, як це можна судити на підставі опису нотної бібліотеки львівського братства з 1697 року, де подається точний перелік репертуарного складу партесних зшитків²⁵. Вимальовується досить великий партесний доробок творів для різноманітного складу голосів; частина з них збереглася безумовно якщо не в репертуарі, то принаймні на полицях нотного сховища львівського братства і потрапила до згаданого вище опису.

Про стилістичні риси партесної творчості раннього періоду на основі випадково збережених творів та їх фрагментів все ж можна скласти певну уяву. Це два зразки *простого співання*, де голоси усамостійнюються і музично, і текстово. Вони вписані до Супрасльського

²² Памятники, издаваемыя Временной комиссией для разбора древних актов, т. I, Киев 1845, с. 266.

²³ АЮЗР, ч. 1, т. 11, с. 351; Я. Ісаєвич. Братства і українська музична культура, с. 51.

²⁴ Я. Ісаєвич. Братства і українська музична культура, с. 50.

²⁵ Реєстр нотних зошитів, що належали львівському ставропігійському братству (1697), *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 245–251. Докладний аналіз цього унікального списку зробив Федір Стешко; див.: Ф. Стешко. З історії української музики XVII ст., *Українська музика*, 1937, ч. 8, с. 101–105.

ірмолея 1638–1639 років Федора Симеоновича з Бережан на Поділлі²⁶. Хоча обидва твори — *Херувимська пісня* та *Никто же притікає к тебе* — записані у чотириголосному викладі, проте в основі їх є проста модель кантово-псалмового типу, коли на басах яскраво виділяються терцово-секстово спарені тенор і дискант (роль альты — вторинна). Обидва твори демонструють вже вироблені каденційні формули-стереотипи, а другий, мінорний, ще й типову для «київського» стилю мінорно-мажорну перемінність.

Надавнішими серед відомих нині пам'яток партесного багатоголосся є дві відкриті у Львові багаточастинні Служби Божі, які за водяними знаками можна датувати першою чвертю XVII ст.²⁷ Тут в одному комплекті є повна Літургія, але збереглися лише поголосники альты, тенора і дисканта; у другому комплекті — неповна Літургія (збереглися лише заключні дві частини) і три одночастинні хоріві концерти на тексти *Возрадовася сердце мое*, *Окаянную душу мою* та *Радуйся, царице*, від яких збереглися лише поголосники двох високих голосів.

У цих творах впадає у вічі розмаїття стилістичних наверствувань, які не завжди органічно між собою узгоджуються. Так, музичний матеріал цих творів представлений і пісенним мелосом різного типу, й імпровізаційно-епічним, і мелосом інструментального складу, загальних форм руху, що використовуються для поліфонічних побудов. Деякі мелодії своїм великим діапазоном, широкими стрибками, нарочитим обігруванням тритонового звороту викликають певні оперно-аріозні аналогії. Не менш незвичними для партесних концертів зрілого стилю є введення епічно-імпровізаційного мелосу, пов'язаного, очевидно, з козацько-селянським середовищем. Чимало в цих уривках справді чарівних мелодій, які органічно переростають у дуети канонічної побудови.

Різні частини з львівських партесних служб та концертів ілюструють, що особливо важливо, коли йдеться про найдавніші зразки *фігурального* багатоголосся, незвично вправне, прямо таки віртуозне володіння різноманітними типами імітаційної техніки (канони, канонічні імітації, канонічні секвенції). Показовим для рівня майстерності є вправне володіння формотворчими можливостями тонального плану: в окремих творах тональний план охоплює повне коло тональностей

²⁶ Вільнюс, БАН Литви, F-19-116; обидва зразки опубліковані; див.: Н. Герасимова-Персидська. *Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.*, Київ 1978, с. 13–16.

²⁷ М. Дециця. Невідомий рукопис партесних творів першої половини XVII ст. *Архіви України*, 1973, № 3, с. 66–68 (див. також передрук у нашому збірнику).

натурального звукоряду, що робить композицію особливо випуклою. Твори свідчать про високий рівень композиторської техніки, вокальну майстерність, справді потужний творчий темперамент, сміливість зближення, здавалося б, несумісних мелодичних стилів: від сухуватих загальних форм руху до розкішного пісенного і аріозного мелосу.

Усе це переконливо свідчить про ранній етап синтезування *латинської* партесної технології та про реальні досягнення львівського братського осередку на шляху розбудови стилю національного концертного багатоголосся. Окремі розділи Літургії (у комплекті трьох голосів, без баса), навіяні явно епічною пісенністю, що дозволяють нам умовно назвати цю Літургію *козацькою*. Мабуть, подібний музичний матеріал був не поодиноким явищем у багатоголосних композиціях, оскільки одержав нормативне узагальнення у посібниках, як це бачимо у «Науці всея мусикиї»²⁸; сольфеджові вправи цього підручника з освоєння багатоголосся у значній частині близькі стилістично і типологічно до *козацьких* фрагментів згаданої Літургії. Очевидно, і Літургія, і «Наука всея мусикиї» створювались у період, коли козацька тематика була особливо актуальною, і тому сміливо вводилась майже як цитатний матеріал у великі концертні композиції. Конкретний матеріал для такого висновку дають не тільки українські, але й польські пам'ятки концертного багатоголосся того часу.

²⁸ О. Цалай-Якименко. Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького, *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 35