

Юрій Ясіновський (Львів)

РАННЯ ІСТОРІЯ СЛОВ'ЯНО-РУСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

Вже не раз нам доводилося писати про найдавнішу історію русько-українського церковного співу¹. Проте знову повертаємося до цієї теми, що є однією з важливіших у розумінні як цілісної історії цього співу, так і його найдавнішої форми — сакральної монодії. Сьогоднішній наш виклад зосереджується головню до представленні та осмисленні матеріалів і праць початкового етапу історіографії, тобто маловідомих, а то й зовсім невідомих авторів, які в різний спосіб прокладали шлях до усвідомлення і розуміння обставин виникнення і розвитку церковного співу в Княжу добу і на порозі Нового часу. Тобто намагатимемося виявити тяглість і спадкоємність між цими двома історично дуже важливими періодами для власне української історії церковної музики.

На Русь церковний спів прийшов у трьох головних його видах: співні форми і жанри, осмогласся, нотація. Мабуть, слушним є припущення, що елементи цих запозичень були присутні ще до офіційного хрещення (988), головню під впливом давніших контактів з Візантією, зосібна через грецькі колонії в Криму та Причорномор'ї.

Питання походження церковного співу, шляхи і способи його запозичення з Візантії, в тому й щодо перекладів словесних текстів з греки на слов'янську мову, тісно пов'язане з музично-стильовими наверстуваннями у візантійській сакральній монодії. Впродовж понад тисячу літ сфор-

¹ Ю. Ясіновський. Балкано-слов'янська традиція і питання походження українського церковного співу // *Проблеми слов'янознавства* 45 (1993) 132–135; його ж. Генеза української гимнографії // *Українська музика: Традиції і сучасність* / Вищий Музичний інститут ім. М. Лисенка. Львів 1993, с. 4–21; його ж. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // *Записки НТШ*, т. 232: *Праці Музикознавчої комісії*. Львів 1996, с. 7–40; його ж. Слов'янська та руська рецепція візантійської гимнографії та літургійного співу // *Stav výskumu Mukačevsko-Užhorodského nápevu: Súbór štúdií* / ed. Šimon Marinčák [=Analecta Instituti studies spiritualitatis orientalium occidentaliumque provehendis nomine P. Michaelis Lacko apparelati, 6]. Košice 2010, с. 129–147; його ж. Слов'янська рецепція візантійської гимнографії та літургійного співу, розділ у книзі: *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / ред. Крістіян Ганнік, Ярослав Ісаевич [=Історія української музики: Дослідження, вип. 18 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 2011, с. 27–44.

мувалася надзвичайно багата і яскрава поетика богословських концептів Христової віри, де панував прихований зміст, складні метафори, парафрази й алюзії до текстів Святого Письма. І все це було якнайтісніше пов'язане зі співним контекстом: у багатих і витончених музично-поетичних формах кодифікувалася богословська сутність християнства, яке у щоденних літургійних відправах на теренах всієї Київської митрополії поширювалося серед найширших кіл вірних.

Більшість з дослідників вважали, що на Русі церковний спів у складі богослужень був запозичений разом із прийняттям християнства й поступово наповнювався місцевими пісennими рисами. Проте неясність і суперечливість літописів, відсутність науково обґрунтованих транскрипцій невменних записів церковної монодії Княжої доби зумовили обережне формулювання цих думок. «Стосовно самого співу початкової руської церкви, — слушно писав Дмитрій Разумовський (1818–1889), — не можна зробити жодного певного висновку. Ні Константинополь, звідки були надіслані перші співці руської церкви, ні особи самих співців, слов'ян за походженням, не можуть повідомити нічого про характер і властивості першого церковно-руського співу. Безсумнівним є лише те, що православна руська церква не створила сама богослужбового співу, але отримала його у готовому вигляді за своєю технічною будовою»².

Важливий підсумок про походження церковного співу слов'ян п'ятдесят літ тому виклав Константин Флорос: «На вирішальне питання про запозичення мелодій донедавна важко було дати вичерпну відповідь, оскільки найдавніша слов'янська нотація залишалася не розшифрованою, незважаючи на різноманітні спроби її прочитати. Дослідницькі результати останніх років дали підстави впевнитися у двох засадничих тезах: слов'яни запозичили як ранньовізантійські невми, так і грецькі оригінальні мелодії, почасти з певними відхиленнями, зумовленими процесом адаптації»³.

Мирослав Антонович на підставі власних музично-аналітичних спостережень та узагальнень новітньої історіографії також вважав, що мелодика запозичених церковних напівів залишалась в основному незмінною, зокрема вузлові елементи ладової організації, і то не лише на момент запозичення, але й у подальшому розвитку церковного співу в Русі-Україні. Зокрема, це виразно проглядається у степенних-антифонах та ірмосах⁴.

² Д. Разумовский. *Церковное пение в России*, вип. 1. Москва 1967, с. 58.

³ K. Floros. *Universale Neumenkunde: Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation*, т. 1. Kassel 1970, с. 9.

⁴ M. Antonowycz. *Ukrainische geistliche Musik: Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas / Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine*, Ukrainische Freie

Важливою особливістю візантійського церковного співу було те, що цей спів, як і загалом богословські та літургійні тексти, серед народів Візантійської метрополії поширювався різними мовами, в тому й слов'янською, що ставило перед перекладачами і редакторами складні завдання. Перекладачі намагалися передусім точно передавати богословські поняття та зберігати порядок слів грецької мови. А це порушувало граматичні норми інших мов, в тому й мови слов'янської, що значно ускладнювало розуміння змісту перекладених текстів, зокрема співаних, які в грецькій мові мали віршовані форми. Перші дослідники греко-візантійської монодії та їх слов'янських перекладів вважали, що перекладачі не звертали уваги на віршові розміри, в результаті чого високий поетичний стиль перетворювався в прозу. Та згодом формується інший погляд, який сьогодні став панівним: перекладачі пісенних текстів зберігали грецьку віршову структуру, як і самі мелодії співних жанрів⁵. Важливий підсумок цієї науковій полеміці навколо поетики слов'янських перекладів та історіографічний огляд цієї проблематики здійснив Красимир Станчев⁶. Слов'янським перекладам візантійських гимнів був властивий принцип мистецької «приблизности», що особливо помітне у різночитаннях і різних редакціях одних і тих самих піснеспівів⁷. Тобто, музично-поетична сутність цих текстів ставила особливі завдання перед перекладачами слов'янською мовою⁸.

Universität. München 1990, с. 38–39; див. також його окремі статті: Die byzantinischen Elemente in den Antiphonen der Ukrainischen Kirche // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959) 8–26 (укр. перекл.: Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики* / ред. Ю. Ясіновський [=Історія української музики, вип. 3: Дослідження. Інститут українознавства ім. І. Крип'кевича НАН України]. Львів 1997, с. 21–38); його ж. Ukrainische Hirnen im Lichte der byzantinischen Musiktheorie // *Musik des Ostens* 5 (1969) 7–22 (укр. перекл.: Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // М. Антонович. *Musica sacra*, с. 39–55).

⁵ Див. докладніше: Ю. Ясіновський. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, с. 33–37.

⁶ Кр. Станчев. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве: История вопроса и некоторые проблемы изучения // *La poesia liturgica slava antica* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lubiana, 15–21 agosto 2003, Blocco tematico n° 14, Relazioni / упоряд. Кр. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma — Sofia 2003, с. 5–22.

⁷ М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*. Москва: Наука 2004, с. 37.

⁸ Тут варто зауважити, що нерозуміння особливостей музично-вербальної поетики церковних піснеспівів у нерозривному взаємозв'язку слова і музики, обмежувало їх сприйняття переважно богословсько-літургійним виміром. В результаті у перекладах літургійних текстів українською мовою гимнографічна поезія перетворюється в прозу, розриваючи логічний зв'язок між поетичним словом і музикою. На це звернув увагу наш еміграційний музиколог і композитор Василь Витвицький (1905–1999): «У співацьких колах еміграції тут і там проявляються спроби вживання перекладів оригінальних

Тож стає зрозумілим, чому південні слов'яни тривалий час зберігали грецькі мелодії і саме в цих співних формах церковна монодія прийшла на Русь. В цьому були переконані Антонін Преображенський⁹, Ервін Кошмідер¹⁰, Крістіян Ганнік¹¹ та інші. Тому відсутність нотації у балканських слов'ян важко пояснити лише загибеллю рукописів; є серйозні підстави сумніватися чи вона взагалі там була¹².

Та поки що залишається неясним, в яких формах слов'яни сприймали мистецтво церковного співу, коли і як розпочалася асиміляція грецьких мелодичних форм, а що залишалось незмінним. Зрозумілим є найважливіше — ще в добу Кирила та Мефодія слов'янські перекладні тексти також виконувалися співно, в чому переконують, наприклад, постійні вказівки на глас вже у найдавніших слов'янських перекладах¹³.

текстів на українську літературну мову. Тенденція, на мою думку, непотрібна і навіть неправильна. Нам немає потреби відрікатися старослов'янських текстів. Це одне. Друге, ще важливіше, найкраще зроблений переклад не буде так органічно зв'язаний з музикою, як оригінальний текст» (Ходіння по муках: Доля спадщини Дмитра Бортнянського // *Сучасність* (1983/11), с. 44 (передрук: В. Витвицький. *Музикознавчі праці. Публіцистика /* упоряд. Любомир Лехник [=*Історія української музики*, 11. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 2003, с. 225). У ширшому сенсі на переклади з античної й сакральної гімнографічної поезії на сучасні мови постійно звертає увагу наш знаменитий перекладач з античних мов Андрій Содомора, зосібна в одній з найновіших своїх публікацій: «З перебігом часу чимало важливих понять втрачають свою первинну символіку, часто видозмінюються і навіть десакралізуються, отже й поетику свою втрачають» (*Дзвін* (2019/2), с. 217).

⁹ А. Преображенский. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII веков // *Русская Музыкальная Газета* (1909/9–10); його ж. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De musica: Временник отдела истории и теории музыки Государственного Института Искусств*, вип. 2. Ленинград: Academia 1926, с. 60–76.

¹⁰ E. Koschmieder. Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation // *Festschrift für Dmytro Čiževskij zum 60. Geburtstag* [=Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavischen Seminar) an der FU Berlin, 5]. Berlin 1954, с. 146–147.

¹¹ Див., наприклад, одну з показовіших його публікацій на цю тему: Ch. Hannick. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit*. Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005, вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, с. 175–186.

¹² E. Koschmieder. *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, Zweite Lieferung [=Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Neue Folge, 37]. München 1955, с. 11.

¹³ Ch. Hannick. Начала славянской гимнографии в кирилло-мефодьевскую эпоху // *Thessaloniki — Magna Moravia / Proceedings of the International Conference*, Thessaloniki 16–19. Oct. 1997. Thessaloniki 1999, с. 349.

Отож, при перекладах церковної монодії на слов'янську мову її музичні компоненти, передовсім мелодика та метрика, залишалися незмінними. Тому й балканські слов'яни не виробили власних форм запису музичних текстів і церковний спів спершу поширювався усно¹⁴. Серед слов'янських народів Східного обряду нотопис вперше з'являється в Русі-Україні: спершу невменний (знаменний чи кулізманий), а пізніше лінійно-мензуральний, так звана *київська квадратна нота*.

Перенесення й сприйняття такого величного й могутнього мистецтва новоявленою Київською митрополією склало великі труднощі й природні перепони як у літургійно-богословському, мовному, так і власне музично-співному сенсі. І не дивно, що процес адаптації був довготривалим, багатрудним і затягнувся на століття. Найчіткіше цю проблему сформулював Антонін Преображенський у своїй підсумковій праці *Культурная музыка в России 1924 року*:

Только с принятием Русью христианства культ получает определенные формы, способные к развитию. Они не были созданы русскими, но были заимствованы готовыми и были даже обязательными для новопросвещенных. Принятие христианства по восточному греческому обряду предreshало характер всего культа, в том числе и характер культовой музыки. На первых порах совершителями культовых обрядностей были либо греки, либо славяне, ранее русских принявшие христианство. Поэтому греческое влияние в первые века развития русского церковного быта было неизбежным. Судя по сохранившимся памятникам культовой музыки, — церковного пения, так как восточная церковь допускала только вокальную музыку в церкви, — русские целиком вместе с учением и обрядностью усвоили и греческую систему пения. На месте своего происхождения она представляла собою разработанную систему, сложившуюся при участии выдающихся деятелей в продолжении целого ряда столетий, и потому не было возможности объединения ее с первобытным укладом древнерусского языческого культа. В условиях своей дальнейшей жизни на Руси она подвергалась соответствующим изменениям и, оторванная от своей почвы, приобрела здесь особый специфический облик как в отношении своей организации, так и в отношении самих мелодий, напевов¹⁵.

¹⁴ Див., наприклад: Св. Георгиева-Куюмджиева. За българската музика през XV в. // *Palaeobulgarica* 7 (1983/2) 14–38; Е. Тончева. Болгария: Церковная музыка // *Православная энциклопедия*, т. 5. Москва 2002, с. 612.

¹⁵ А. Преображенский. *Культурная музыка в России*. Ленинград: Academia 1924, с. 6–7.

Він вважав, що церковний спів на Русь принесли греки і його адаптація тривала декілька століть¹⁶. Очевидно, ця головна його теза остаточно сформувалася під час спеціальної подорожі на Афон разом зі Степаном Смоленським влітку 1906 року за стараннями останнього і на кошти Товариства любителів давньої писемності (ОЛДП). Мета Смоленського полягала передусім у тому, щоб скопіювати якомога більше сторінок з Есфігменського ірмологіона задля підтвердження своєї тези, що за нотними знаками рукопис є руським, до якого текст підписаний грецькими літерами і мовою¹⁷. Після повернення з експедиції Преображенський утвердився у своїх здогадах і виразно сформулював хибність тези Смоленського щодо *рускости* Есфігменського ірмоля і загалом про самозародження руського церковного співу. 21 грудня 1907 р. він виступив на загальному засіданні ОЛДП з повідомленням «О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII века», у якому представив результати експедиції і своє бачення цієї проблематики:

Докладчик указал, что по вопросу о происхождения русского церковного пения и знаменной семиографии существуют различные предположения: одни — о. Разумовский, о. Металлов и другие — стоят за греко-славянский источник, другие — С. В. Смоленский — за оригинальность его русского происхождения. Между тем до сих пор никто из исследователей не предпринял труда сличить в подробностях семиографию греческую и нашу древнюю нотацию. Доставленные Афонской экспедицией 1906 года в ОЛДП фотографии с древнейших крюковых греческих рукописей впервые дают возможность установить — на основании документов — непосредственную зависимость русского церковного пения от пения Греческой церкви: настолько значительно открывшееся сходство этих невматических манускриптов. В частности референт остановился на сходстве названий и начертаний греческих и русских крюков, а затем путем параллельного изложения в семиографических знаках одних и тех же песнопений по греческим и славянским рукописям объяснил полную тождественность записи, а следовательно и напева — для целого ряда песнопений. Встречающиеся различия были оправдываемые неодинаковым количеством слогов текста в греческом подлиннике и славянском переводе, равно — необходимым для нового текста перенесением сильного ритмического ударения в певческой строке.

¹⁶ А. Преображенский. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII веков // *РМГ* (1909/9–10); його ж. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De musica: Временник отделения театра и истории музыки*, 2. Ленинград 1926, с. 60–75.

¹⁷ С. Смоленский. *О древнерусских певческих нотациях* [=Памятники древнерусской письменности и искусства, т. 145 / ОЛДП]. Санкт-Петербург 1901, с. 10.

Такое приспособление греческого напева к славянскому тексту, по мнению лектора, имело иногда своим последствием нарушение правильности славянских акцентов, открытие чего приобретает особо важное значение в истории развития так называемого хомового пения, извратившего правильность славянской речи в церковном пении¹⁸.

Цікаво, що перші автори, які писали про церковний спів, не сумнівалися у його грецькій сутності упродовж перших кількох століть побутування на Русі. І лише пізніше, починаючи від Смоленського, починає снувати ідея його *самозародження*, хоча деякий час вона була приглушена завдяки працям Преображенського. Зате у наш час, особливо після розпаду Радянського Союзу, патріотичні мотиви знову актуалізувалися і в багатьох працях вони подаються як само собою зрозумілі.

Тому й сьогодні варто нагадувати висновок Антоніна Преображенського у справі походження і розвитку руського церковного співу в перші декілька століть:

Первоначальный, внешне усвоенный, музыкально-певческий тип остался единственно возможным в русском пении и безраздельно господствовал по крайней мере до конца XVII века.

Необыкновенно строго проведенная в русском пении — с самого его начала и до наших дней — система осмогласия, музыкальная по существу, превратилась у русских певцов в механическую номенклатуру, лишённую внутреннего смысла. Что в старом знаменном распеве остаются следы подлинного, музыкального осмогласия, — несомненно и для нас, как несомненно и для певцов. Однако их понимание этого осмогласия не пошло дальше приурочения того или другого гласа к самому напеву мелодии. Такое свойство подлинного, музыкального осмогласия, как родство 1 и 5, 2 и 6, 3 и 7, 4 и 8-го гласов, это отношение автентических ладов к плагальным, лежащее в основе греческой теории ладов, не осталось вне поля зрения и старых русских певцов, но для них оно представлялось только сходством мелодических оборотов того и другого гласа, а не теоретическим законом, определяющим это соотношение. Понятие гласа, как лада, у русских никогда не существовало; глас определялся певцом по наличию в напеве типичных, в этом гласе встречающихся, оборотов, которые он назвал “попевками”. Он различал до ста таких оборотов или попевок в каждом гласе...¹⁹.

¹⁸ Див.: С. В. Смоленский и его корреспонденты / подготовка текста, вступ. статьи, коммент. Марина Павловна Рахманова [=Русская духовная музыка в документах и материалах, VI, 1]. Москва: Языки славянских культур 2010, с. 790.

¹⁹ А. Преображенский. *Культурная музыка*, с. 25–26.

Складним є питання локалізації нотних джерел. Впродовж тривалого часу панувала думка, що південні землі Київської митрополії до запровадження лінійно-мензурального нотопису майже не мали власних рукописів з невменною нотацією, а пізніше лінійна невідомо звідки з'явилася, і тому про тяглість і спадкоємність у церковному співі між Княжою добою і ранньомодерною Україною говорити немає підстав. Та ще Александр Мезенець, відомий діяч церковного співу і *дидакал* у Москві другої половини XVII ст. писав у своїй *Азбуці*: «первые церковные пѣснорачители были въ столичномъ Россіскія державы Богоспасаемомъ градѣ Кіевѣ»²⁰, які безумовно користали з нотованих книг, а, отже, і створювали їх. На початку XX ст. Василій Металлов (1862–1926), відомий російський дослідник церковного співу, обґрунтовував київське чи галицько-волинське походження багатьох літургійних нотованих пам'яток Княжої доби. При цьому дивувався, що російські науковці «дуже схильні відмовляти нашим найдавнішим слов'янським рукописам у київському походженні, приписуючи їм зазвичай походження новгородське» і що серед найдавніших київських рукописів зовсім немає літургійних, за винятком декількох Євангелій²¹.

Спеціальні пошуки слідів кулізмянних рукописів на землях Київської митрополії, як і спроби локалізації збережених нотних кодексів дали цікаві результати, що засвідчили про їх активне функціонування на українсько-білоруських землях від княжих часів до кінця XVI ст.²² Так, вдалося виявити декілька таких манускриптів в українських фондосховищах²³ і один з них — Лаврівський ірмологіон останніх десятиліть XVI ст. — опублікувати²⁴.

Тут варто зауважити, що в Україні не було такого широкого накопичення джерельних матеріалів, їх описів і науково-критичних видань з історії

²⁰ Д. Разумовский. *Церковное пение в России*, 1. Москва 1867, с. 58.

²¹ В. Металлов. *Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным* [=Записки императорского Московского археологического института имени императора Николая II, 26]. Москва 1912, с. 178, 179.

²² Докладніше про це див. наші спеціальні публікації про найдавніші руські нотовані кодекси та їх локалізацію: Ю. Ясиновський. Кулізмянні нотовані пам'ятки княжої доби // *Записки НТШ*, т. 232: *Праці Музикознавчої комісії*. Львів 1996, с. 7–40 та розділ «Літургійні книги Княжої доби» в праці *Візантійська гімнографія і церковна монодія*, с. 45–110.

²³ Українські та білоруські кулізмянні пам'ятки XVI століття // *Καλοφωνία*, 5. Львів 2010, с. 337–346.

²⁴ *Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття*: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підгот. Юрій Ясиновський, за участі Марії Качмар, ред. Крістіан Ганнік [=Київське Християнство, 18; Історія української музики, 26]. Львів: УКУ 2019.

музики, зосібна церковної, як це у XIX і XX ст. спостерігалось у західноєвропейському й певною мірою в російському науковому просторі. Зокрема, донедавна залишався майже невідомим основний репертуар рукописної і стародрукованої нотованої книжності сакральної монодії, партесного співу, духовної пісні, а також музики світської.

Нотовані літургійні книги в українсько-білоруському культурному просторі XVII–XVIII ст. репрезентують масову церковно-співочу обрядовість: скромну парафіяльну, урочисту соборно-кафедральну та з розлогим репертуаром монастирську. І що цікаво: тяглість і безперервність цієї традиції зберігалися навіть при суттєвих змінах — як-то форм нотопису і концертних форм багатоголосся західних зразків, утвердженні в церковній музиці індивідуальної композиторської творчості. Та при всіх цих змінах сутність літургійної музики не змінювалася й вона залишалася в рамках свого питомого візантійського обряду в усіх своїх формах і жанрах.

Варто також відзначити, що так звані *темні* періоди, тобто XIV–XV ст., які не полишили нотних літургійних пам'яток, рекомпенсуються масовим сплеском лінійно-мензуральних кодексів, починаючи з кінця XVI ст., які без сумніву мали своїх попередників. За це також промовляють декілька збережених кулізм'яних ірмолоїв XVI ст. з Київської митрополії, що промовляє за безпосередній зв'язок репертуару і структурної типології Ірмолая як синкретичного й універсального нотованого літургійного збірника ранньомодерного часу, що дає вагомий підстави говорити і про збереження музично-стильової сутності напівів невменного і лінійно-мензурального записів.

Ймовірно, що в старокиївську добу нотовані манускрипти поширювалися головню в митрополичих і кафедральних соборах і великих монастирях. Тоді як в XVII–XVIII ст., в добу загальної демократизації культури й мистецтва, головним орієнтиром стаються невеликі парафіяльні осередки. Цьому сприяв і новий лінійний запис, який дуже спростив як саме опанування літургійним співом, так і створення ірмолоїв найширшими верствами «вчених» дячків і дяко-учителів.

Історіографічні концепції слов'яно-руського церковного співу в Україні починають формуватися на схилку XVIII ст., коли під покровом Київської академії виникає зацікавлення минувшиною церковного співу, його нотними джерелами, що безумовно промовляє за усвідомлення історичної пам'яті.

Зачатки історичної церковно-музичної самосвідомості з'являються ще в ранньомодерну добу в передмовах до літургійних збірників, в тому й нотованих ірмологіонів. Вже в перших виданнях друкарні Києво-Печерської лаври мовиться про церковний спів та перераховуються імена його творців.

Так, від імені, архимандрита Єлисея Плетенецького і ченців Києво-Печерської лаври у передмовах Анфологіону 1619 року йдеться про Анфологіон як книгу *піснословлений*, тексти якої «по чину музики духовнѣя» створені за пророчими та євангельськими книгами, які уклали Йоан Дамаскин, Йосиф, Козьма, Роман-співець, Анаголій, Андрей Критський²⁵. У передмові управителя лаврської друкарні Тарасія Земки до Тріоди постної 1631 р. йдеться про витoki церковного співу в старозавітних часах, згадуючи пісні Мойсейові, Девори, Даниїла, *началника пінія* Давида та інших старозавітних співців і музик, що стали основою новозавітних піснеспівів. Мовить також про початковий етап формування християнського співу і як новітні богослови обстоювали полишати інструментальну музику та перераховує авторів церковних піснеспівів²⁶. Подібно висловлюються також видавці львівських нотних першодруків — імологіонів 1700 і 1709 років.

Спроби усвідомлення історичного розвитку сакрального співу подають передмови двох нотолінійних ірмолоїв з Манявського скиту 1675–1676 і 1684 років та архимандрита Харківсько-Курязького Преображенського монастиря Онуфрія з кінця XVII – початку XVIII ст.²⁷

Невідомий писар Ірмолая 1675–1676 років згадує старозавітних авторів, які творили *набожну* музику, хвалебні пісні, музичні інструменти. Першим творцем інструментальної музики був Ювал. Підкреслює також велику силу музики, покликаючись на старозавітні оповіді: *гетман Ізраїлський* Мойсей після перемоги над єгиптянами заспівав тріумфальну пісню; Давид завдяки музиці *поборов велетня* Голіафа, Саул виганяв злих демонів за допомогою благочестивої музики. У новозавітню добу спів і музика лунали під час народження Ісуса Христа, коли ангели на небесах співали *Слава во вишніх Богу*. Згадує про знаменитого церковного співця і творця літургійних гимнів Романа Мелодоса, який хоч і не знав нот, та будучи натхненний Пресв. Богородицею, творив свої кондаки. Особливо великі заслуги у церковній музиці мав Йоан Дамаскин, який перевершив усіх авторів: *є автор музики церковної і духовної, вимислив ноти до співання [...], написав ноту на п'ятих лініях і п'ятих спацеях* (тривалостях). Тож співаймо і ми, *хвалячи Бога підчас дней Урочитих, підчас Праздников Господських*, на прославу Пресв. Богордиці, співаймо і під час *скорбей наших*.

²⁵ Хв. Тітов. *Матеріали для історії книжкової справи на Україні в XVI–XVIII вв.: Всезбір-ка передмов до українських стародруків*. Київ 1924, с. 22.

²⁶ Там само, с. 247–252.

²⁷ Див. їх публікації: Ю. Ясіновський. Передмови Манявських ірмолоїв // *Українська музика* (2014/1) 122–129; Ю. Ясіновський. Предмова архимандрита Онуфрія до Ірмологіона Курязького Преображенського монастиря // *Українська музика* (2016/1) 92–96.

Передмова Ірмолая 1684 року, створена, очевидно, послухником Манявського скиту і писарем Ірмолая Варнавою, апелює до щирої молитви і співу. Перераховує музичні інструменти, якими можна славити Господа — цівниця, гуслі, *бряцало десятиструнное*, тобто псалтерій (і це в монашій обителі!). Наводить слова Йоана Ліствичника, що в церкві *нініє отгонит унініє егда утрудится ум во молитвь*. Згадує засновника і першого ігумена Скиту преп. Йова Княгиницького, який як працелюбна бджілка призбирував християнські чесноти і церковні співи, *збираючи от розних цвітов сладкописнивая словеса*. Задля цієї мети заснував усамітнений скит в карпатських горах, у якому запровадив новий каллофонічний спів, який поширювався в Україні переважно під назвою болгарський напів.

Архимандрит Харківсько-Куразького монастиря Онуфрій у своїй передмові до Ірмолая кінця XVII — початку XVIII ст. пише про витoki церковного співу, його високий духовний чин, поетичну красу і досконалу музичну форму. Стверджує, що Ірмолой як книга церковного співу містить духовні догмати, писані Святим Духом через пророків, апостолів, *мудрих філософів і мужів святих*. А свою мету вбачає в тому, щоб підкреслити красу церковного співу «о сладкомъ превысочайшомъ пѣніи ирѣмолая, иже церкви вся от востока и до запада содержитъ и красується тѣмъ». Перераховує знаменитих християнських творців церковного співу — Йоана Златоустого, Василя Великого, Романа Сладкопівця, Андрея Критського, Феофана та інших, а серед них «найпаче извѣстѣнѣйшій и славѣнѣйшій изобрѣтається в нас преподобный отецъ нашъ Иоан Дамаскинъ», який уклав Ірмолой. А серед жанрів церковного співу виділяє ірмоси, бо «найпаче болши же ирмосами церков Христова украшається», «ірмос красота церковная і умилєніє ко Богу», «Ірмос ест пѣснь високая степенная. Ово шумом поется, овогдаже ясно пророчествуєт і теплим плачем горнія слези іспущая зѣло вопіюци молится ко Богу о души своєй», в «ірмосах старий і новий закон казуєть сенс», «Ірмосъ вся предивныя тайны и милост божию неизъглаголанную в собѣ крыєть и содержитъ».

Перші дослідники церковного співу з'являються в останніх десятиліттях XVIII ст. і в першій половині XIX ст. Це Феоктист Мочульський (1729–1818), церковний діяч на Лівобережній Україні, який опікувався освітою і церковним співом, зокрема у Харківському колеґіумі, викладав музику й опублікував праці про церковний спів і піснеспіви²⁸. Київський митрополит Євгеній Болховитинов (1767–1837) описував старовинні

²⁸ *Словеснословие и песнопение, то есть грамматика, логика, риторика и поэзия в кратких правилах и примерах*. Москва 1790; вид. 2-ге: Харків 1811 з дод. трактату про нотний спів; *Краткие правила ирмолойного пения*. Харків 1800.

київські святині і був одним з перших авторів статей з історії церковного співу²⁹. Михайло / Мартирій Горбачевич (1801–1873), білорус, в молоді роки відзначався великим талантом церковного співця, а під час навчання у Київській духовній академії керував академічним хором й одразу ж по закінченні студій опублікував дві ґрунтовні статті з історії церковного співу³⁰. Микола Григор'єв (перша пол. ХІХ ст.), мабуть киянин, опублікував розвідку про літургічні книги і жанри церковного співу³¹.

Водночас упорядковуються, систематизуються й осмислюються нотовані пам'ятки. Так, наприкінці ХVІІІ і в перших десятиліттях ХІХ ст. активізували нотно-видавничу діяльність почаївські василіяни³². Ієродиякони і церковні співці Києво-Печерської лаври упорядковували й переписували великоформатні нотні ірмологі³³. Хорові партії партесних багатоголосих композицій упорядковував і переписував ігумен Михайлівського Золотоверховго монастиря у Києві Іринеї Фальковський (1762–1823)³⁴.

В Галичині подібне зацікавлення також шириться в духовних колах (Модест Гриневецький, 1758–1823) і серед реґентів і церковних співців Свято-Юрської катедрі.

Та якщо на початках ішлося передусім про осмислення причетности до візантійської спадщини, то з середини ХІХ ст. поступово формуються національні пріоритети, переважно в Галичині, особливо ж у Перемишлі та Львові (Іван Хризостом Левицький, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Йосиф Левицький та Йосиф Левицький з Болшева, Антоній

²⁹ Е. Болховитинов. *Историческое разсуждение вообщее о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви, с нужными примечаниями на оное*. Воронеж 1799 (перевид.: Санкт-Петербург 1804; Москва 1814; Санкт-Петербург 1823 [=Исторические разсуждения, читанные в собрании Санкт-Петербургской Александроневской академии, с. 218–246]; РМГ (1897/7–8) 1020–1036).

³⁰ Мартирій [Михаил Горбачевич]. *Краткие исторические сведения о песнопениях нашей церкви // Христианское Чтение* (1831/ХLII) 70–106; його ж. *Историческое сведение о пении греко-российской церкви // Христианское Чтение* (1831/ХLIII) 132–186.

³¹ Н. Григорьев. *Историческое обозрение богослужебных книг греко-российской церкви*. Киев: Типогр. Киево-Печерской лавры 1836; 2-ге вид.: Харків 1843; 3-ге вид. випр. і доп.: Київ 1853.

³² Богогласник (1790), Осмогласник (1793), Ирмолой (1794), Богогласник (1805); див.: Ю. Ясіновський. *Українські нотні видання ХVІІІ ст. // Бібліографія українознавства, 2: Бібліографія та джерела музикознавства*. Львів 1994, с. 29.

³³ Ирмологіони 1811, 1820, 1824 (?), 1852, 1854 (дві книги) років (Ю. Ясіновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ирмологі 16–18 століть*: Каталог. Львів 1996, №№ 1069, 1073, 1076, 1083, 1084, 1085).

³⁴ О. Шуміліна. *Іринеї Фальковський (до 250-річчя від дня народження) // Καλωφώνια*, 6. Львів 2012, с. 203–214.

Добрянський та ін.), що їх вочевидь породила доба романтизму з її зацікавленнями народним життям, культурою, музикою й піснями і то не лише в Україні, але й на всьому європейському культурному просторі. Значне поживлення спостерігається на переломі XIX–XX ст., коли створюються й публікують цілісні праці з історії церковної музики — Петро Сокальський, чернець Інокентій з Ново-Афонського монастиря, вихований на київській традиції церковного співу і був критично налаштований до старої крюкової системи, Порфирій Бажанський, Максим Копко, Василь Петрушевський, Теодор Пасічинський, вчитель Полтавської гімназії Степан Сиротенко. Хоча вони й не були надто самостійними й оригінальними у своїх працях, все ж це був виразний погляд з боку своєї вітчизни.

Про походження церковного співу та його адаптацію на Русі писав також історик української музики Микола Грінченко (1888–1942). На його думку початковий етап поширення церковного співу на Русі відбувався стихійно і був пов'язаний із спорадичними актами хрещення ще до офіційного прийняття християнства³⁵. Основний плин церковних гимнів проходив через балканських слов'ян, головно болгар, що значно полегшувало його сприйняття на руських землях. Та після офіційного прийняття християнства в столичному Києві утвердилася грекофільська партія і перевага виразно надається грецьким співам, які найповніше звучали у столичній митрополічій катедрі та великих монастирях.

У різний спосіб цю тему порушували також Порфирій Бажанський (1836–1920), Федір Шешко (1877–1944), Борис Кудрик (1897–1952), Павло Маценко (1897–1991), Мирослав Антонович (1917–2006), Аристид Вирста (1922–2000) та ін. Переважна більшість з них вважали, що церковний спів у складі богослужень був запозичений разом із прийняттям християнства й поступово пристосовувався до місцевих пісенних традицій і звичаїв.

Зростає зацікавлення власне греко-візантійським церковним співом і гимнографією, починаючи від Євгенія Булгаріса (1716–1806), який у 1775–1779 роках був єпископом словенським і херсонським, а його осідок деякий час був у Полтавському Христо-Воздвиженському монастирі³⁶. Пізніше глибші наукові студії були започатковані в колі літургістів київської школи; чимало також зробили і галичани Омелян Партицький, Анатоль Вахнянин, Петро Крип'якевич, Теодор Пасічинський, Михайло Залеський, Володимир Бирчак; грецький нотопис добре знав композитор Микола Аркас.

³⁵ М. Грінченко. *Історія української музики*. Київ: Спілка 1922, с. 94–120.

³⁶ Е. Герцман. *Парафрази Евгения Вулгариса о музыке*. Москва: Музыка 2002. Його автографи і копії музично-теоретичих трактатів зберігаються в НБУВ.

Міжнародна наукова спільнота, що згуртувалася навколо видань *Monumenta Musicae Byzantinae*, а також Іван Гарднер, Микола Успенський, Мирослав Антонович, Галина Алексеева та ін. також схилиються до думки про безпосереднє перенесення літургійного співу з Візантії. Так, Успенський писав про майже буквальне наслідування при великокняжих дворах Володимира та Ярослава візантійських мистецьких форм, церковного обряду та щоденного побуту аж до дрібних деталей, що було властиве і для церковного співу³⁷.

У сприйнятті й адаптації церковного співу перед Київською митрополією стояли великі труднощі. Переймаючи церковний спів з Візантії, Русь, як і південні слов'яни, не сприйняла теоретичних основ візантійського співу, зокрема розуміння гласової системи, тому для наших церковних співців глас до сьогоднішнього дня залишається поза глибшим музикознавчим дискурсом. У практичному вишколі глас є лише певною сумою мелодичних моделей (поспівок, рос. *попевок*), що передаються усно й засвоюються на слух. У Візантії (як і до сьогодні в Греції) на початковому етапі вивчення літургійного співу спершу викладалися елементарні музично-теоретичні основи музики, зокрема в сенсі гласової організації як певної звуковисотної, тобто ладової системи. Кожен глас мав свою власну систему ладів, зосібна типізовані форми ладової перемінності, часомірну (метричну) організацію та головні поспівки, які на практиці передавалися певними мелодичними комплексами. Цьому служили т. зв. протеторії, відомі у пізніших русько-українських кулізмяних (знаменних, невменних) рукописах як нотні абетки (азбуки), а згодом у почаївських виданнях лінійно-мензуральних ірмологіонів під назвою *Алфавіт ірмологісанія*, які часто копіювалися дяко-учителями та учнями в рукописних і друкованих ірмологіонах. В опануванні церковним співом вживалися також музичні інструменти, які в Україні асоціювалися з музикою як такою. Про таке усвідомлення методів навчання співу через музику згадує, зокрема, віршований *Евхарістеріон* з 1632 року, в заголовку вірша якого на прославу музики мовиться: «Музика учить співання». Така практика засвоєння елементарної теорії музики за допомогою музичних інструментів до сьогодні панує у загальному музичному вишколі на його початковому етапі.

Прийнявши модель східного християнства, княжий Київ розвивав також зв'язки із західним латинським світом, що вплинуло і на церковний спів. Це систематика гласів від 1-го до 8-го, піснеспіви в пам'ять римо-католицьких святих, форми багатоголосого співу, лінійно-мензуральна

³⁷ Н. Успенський. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971, с. 32–34.

нотація, теоретичні й естетичні засади церковної музики, система музичного виховання. І все це відбувалося спокійно, без надмірних зусиль і супротиву, без спеціально голошених реформ і указів.

На порозі Ранньомодерної доби в Київській митрополії ці зв'язки посилюються і зміцнюються, що зумовило кардинальну переорієнтацію всієї музичної системи й, зокрема, церковно-мистецької естетики. Церковне мистецтво загалом, в тому й літургійний спів наповнюються новим гуманістичним змістом пізнього Ренесансу з його увагою до особистості, її чуттєвих переживань в руслі віри Христової. Українська та білоруська молодь навчається у європейських університетах і стає носієм найрізноманітніших новацій у суспільному житті на рідних землях і в різний спосіб привносить нові естетичні норми в культуру і мистецтво. Музика, церковний спів наповнюються новими формами і новим естетичним змістом, що покликало до життя великі реформи і зміни: для прослави Всевишнього запроваджуються нові багатоголосі форми — *пініє киевське*, нові способи запису музичних текстів — *київська нота*, нові форми музичного виховання — *київські граматики*, носіями яких стають *київські востіваки*. В церковні обряди, світське життя, у навчальну практику вливається інструментальне музикування, що мирно сусідує з багатовіковою традицією суто співаних служб за візантійським обрядом. В музично-естетичних трактатах *пініє* і *музика* як інструментальне музикування не протиставляються як антагоністичні, а розуміються як єдине ціле.

Отож, повніше охоплення джерел і їх глибше опрацювання сприяє увізненню спадкоємності і тягlosti між великими історичними періодами церковної музики в Русі–Україні, чого, на думку Григорія Грабовича, так бракує в усвідомленні цілісної панорами української культури.

SUMMARY

Yurii Yasinovskyi. Early history of Slavic-Ruthenian church singing. History of Ukrainian church music is studied from its Byzantine origins to the beginning of the early modern period. Continuity of tradition from neumatic notation to linear mensural, so-called *Kyiv square note* is emphasized. Western Latin orientation, first influences of which in Kyiv metropolity can be traced back to 11th and 12th centuries, is shown to be gradually strengthening and, at the end of the 16th century, realized in the adoption of linear notation, developed forms of polyphony (part song) and the system of music education.

Key words: *Kyiv metropolity, church singing, Byzantine basis, Latin vector.*