

глас 7

Не ктому възбряеми єсми

глас 8

Господи аще і на судиши
 Мученици Господни
 О преславноє чудо
 Совлекоша со мене ризи
 Что вас наречем

Прокимни

Нині воскресну глаголет Господь
 Востани Господи Боже мой
 Рцїте во язицех яко Господь воцарися
 Воскресни Господи помози нам
 Господи воздвигни силу твою
 Воскресни Господи Боже мой
 Воцарится Господь вовіки

глас 1
 глас 2
 глас 3
 глас 5
 глас 6
 глас 7
 глас 8

Юрій Медведик (Дрогобич)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ XVII–XVIII ст.

В українському музикознавстві сформувалося декілька визначень паралітургійної пісенної творчості XVII–XVIII ст. — «духовна пісня», «духовний кант», «псальма». Останній з перелічених термінів сьогодні вживається досить рідко. Зрештою, і в українській рукописній практиці цим терміном переписувачі й укладачі співаників послуговувалися не так вже й часто. А в друкованих пісенниках, зокрема сучасних, він взагалі не трапляється. Нічого дивного у цьому немає, адже слово «псальма» насамперед асоціюється з текстами псалмів Давидових, які на ранньому етапі розвитку духовної пісні досить часто перевірялися її творцями. Власне у сенсі термінологічному перевіреного Давидового псалма вживали, очевидно, визначення «псальма». Що ж до назви «пісня» («піснь різдвяна», «піснь великодна», «піснь покаянна» тощо), то слід наголосити, що в українській рукописній книжності він був панівний, а в едиційній практиці взагалі єдиним. Натомість слово «кант» дуже рідко трапляється в українських рукописах, не кажучи вже про стародруки. Але так сталося, що впродовж тривалого часу (не без російського впливу) в українському музикознавстві особливо часто використовується саме термін «духовний кант». Відтак, узвичаєно й похідну від цього терміна лексику («кантова стилістика», «кантова фактура», «кантова поспівка» і т. п.). Разом із тим це питання все ж вимагає спеціальної наукової студії. Тому в нашій статті зазначимо: оскільки у давніх рукописах і стародруках фактично відсутній термін «кант», то варто послуговуватися терміном «духовна пісня» (одноголоса або багатоголоса). Термін «пісня» домінує в паралітургійній культурі поляків, словаків, чехів, німців, які, власне, і вплинули на становлення і розвиток духовної пісні в Україні. Втім, це не виключає вживання паралельної назви «кант». У нашій статті послуговуємося обома термінами як синонімами.

Найдавнішим з-поміж виявлених на сьогодні нотних записів української духовної пісні є пісня «Радуйся, Маріє, дівам Царице»¹, мабуть, з 1649 року, тобто року завершення написання літопису. Давніші нотні тексти духовних кантів та пісень нам невідомі, а тому немає змоги простежити еволюцію музичної складової жанру від його перших кроків,

¹ Літопис Львівський, 1498–1649 (НБУВ, VIII, № 206/М. арк. 31).

тобто з кінця XVI–XVII ст. Тож значення запису є унікальним, оскільки це перший зразок раннього етапу розвитку цього жанру:

Приклад 1

Ра - дуй - ся, Ма - рі - є, Ді - вам Ца - ри - ца, жи - ли - ще Бо -

- я Ма - ти Ді - ви - це

Цей текст дозволяє стверджувати, що вже у середині XVII ст. існували канти, які були створені у формі періоду. І все ж на цьому першому етапі розвитку духовної пісні її музична форма лише складалася. Підтверджують це й інші тогочасні нотні тексти, музична форма яких була доволі аморфною і лише в загальних рисах виказувала ознаки періоду чи двочастинної форми. До таких текстів належить різдвяна пісня другої половини XVII ст. «Безконечної благостині і незмірної милостині» (ЛНБ, АСП 233, арк. 15–17). Її поетичний текст, в основі якого лежить восьмискладник, має дещо складнішу строфічну побудову. Унаслідок цього музична форма пісні не зовсім чітка, хоча й не виходить за межі двочастинної. Звертає на себе увагу також досить великий діапазон мелодії, що охоплює октаву, секвенційний розвиток та примхливу ритміку, інспіровану, очевидно, як творчою уявою автора, так і самою версифікацією поетичного тексту. У строфічній будові поетичного тексту використано, окрім восьмискладника та десятискладника, ще й одинадцяти-

складник з мінливою цезурою (6+5) та (7+4). Метро-ритмічну тканину подекуди урізноманітнено нотами дрібних тривалостей (восьмі, шістьнадцяті) та нотами з крапкою, що загалом не властиво українській духовній пісні XVII ст.:

Приклад 2 ф. АСП, № 233, арк. 15

- ко - неч - ной бла - го - сти - ни і не - змір - ной ми

ло - сти - ни Бог днесь во пло - - ті я - ви - ся,

по - слід - них ві - ков став че - ло - ві - ком, всі ся

у - ті - шай - те, Є - го ви - тай - те,

по - жа - дан - на - го з не - ба нам дан - на - го

Ведучи мову про музичну форму жанру, важливо відзначити, що в її розвитку чільну роль відіграло застосування методу повторності мелодичного матеріалу, а також його варіантне розгортання. Цьому сприяв і словесний текст.

Зрозуміло, що в духовній пісні як жанрі синкретичному музична форма є невіддільною від форми словесного тексту — строфічної, або куплетної. Водночас музична форма обумовлюється прямою залежністю від обсягу поетичної строфи, що визначається версифікаційними особливостями того чи іншого тексту. Таким чином, ці дві складові немовби об'єднуються в єдину музично-поетичну строфу, нотний текст якої незмінний для усіх наступних поетичних строф. Утім інколи трапляються й винятки, і тоді музично-поетичні тексти мають наскрізний тип розвитку. Приміром, у почаївському Богогласнику 1790–1791 рр. надруковано концерт Пресвятій Діві Богородиці Бердичівській народно

увінчаний «Божія Матер сіяєт». Радше до винятків також слід віднести й окремі тексти, в основі яких лежить тричастинна форма. Така ж форма використана у пісні на честь чудотворної богородичної ікони з с. Буцнева на Тернопільщині («Ах, удивися, зрящи ужаснися»):

Приклад 3 Богогласник, № 132

Ах, у - ди - ви - ся, зря - щи у - жа - сні - ся
 че - ш - е - че: е - же Бог із - во - ли, со - ді -
 ла в Ю - до - ли о - пла - ка - но - го сви - та, во по - сл - дня - я
 лі - та пре - - - сла - - - вно.

Творці духовних пісень упродовж XVII і XVIII ст. постійно збагачували мелодико-інтонаційну сферу. Найдавніші записи нотних текстів засвідчують мелодії, в основі яких лежить плавний поступеневий рух, ходи щаблями тетраорду й пентакорду, часте оспівування окремих ступенів ладу, секвенційний розвиток. Одним із типових зразків зачину багатьох текстів є усталений мелодичний рух від тоніки до квінти, рідше кварта з частим пропуском другого ступеня.

Подальший розвиток духовнопісенної лексики привів до виокремлення типових мелодичних поспівок та зворотів. Хрестоматійним прикладом вважають відому поспівку «щиголя», що була поширена також і в світських піснях. Використовували творці духовнопісенних текстів і деякі бароккові музично-риторичні фігури, зокрема, так звані «трубні гласи». Яскравим прикладом такої мелодії є пісня до святого Йоана Золотоустого «Златокванную трубу восхвалим днесь»:

Зла-то-ко-ван-ну-ю тру-бу, зла-то-ко-ванну-ю тру
 зла-то-ко-ванну-ю тру
 бу вос-хва-лимднесь сві-рель пас-тир - ську-ю, із-ло-жив-ш а-го пісьнь
 бу вос-хва-лимднесь сві-рель пас-тир - ську-ю, із-ло-жив-ша-го пісьнь
 му-си-кій-ську-ю ор-ган чуд-ний Ду-ха світ-ло - го І-о-ан - на Зла-то - ус
 му-си-кій-ську-ю ор-ган чуд-ний Ду-ха світ-ло - го І-о-ан - на Зла-то - ус - то - го

Ця духовна пісня відома завдяки багатьом рукописним співаникам, опублікована вона і в Богогласнику (№ 160), де зазначено, що це «пісня святителю Христовому Йоану Золотоустому, архієпископу Константи-на града». Загалом у згаданій антології є немало духовних пісень, мелодика яких виразно просякнута інтонаціями інструментального музикування. Такі пісні, як правило, вирізняються чітко визначеним тональ-

ним планом, досить широким діапазоном мелодії, частими інтонаційними стрибками, традиційними ходами по щаблях основних тризвуків ладу («Христе Царю справедливий», № 40; «Утішителю миру», № 6; «Широта земная», № 68; «Трилітню юницю», № 90; «Істочнице благодати», № 135 та інші). Окремі такі тексти збереглися в концертному та співацько-побутовому репертуарі й понині, серед них «Кто крѣпко на Бога уповая» Феофана Прокоповича.

Тісне поєднання музичного та поетичного текстів призводило до появи у духовних піснях, здебільшого страсних й есхатологічних, характерних емпатичних інтонацій з їх емоційно забарвленою лексикою, підкресленими наголосами, словесними повторами, секвенційним розвитком тощо. Таким піднесенням тонусом вирізняється кант другої половини XVII ст. «Єлеонським гласом, музи, заспівайте», де слова «умер, умер всего світа монарх, уви» підкреслюються секвенційними елементами, напруженим рухом мелодії вверх від терції аж до септими і потім раптовий і досить звичний для кантової стилістики стрибок вниз на квінту з наступним поступовим заспокоєнням як руху мелодії, так і поетичного сплеску емоційності:

Приклад 5

Є - ле - он - ським гла - сом, му - зи за - спі - вай -
Па - ну сво - є - му мя - ле при гро - бі за - грай -
те, у - мер, у - мер все - го сві - та мо - нарх, у - ви
те. Си - не мій, пре - крас - ний, о - пу - сти Ду - ха Свя - то - го!

Із збагаченням мелодико-інтонаційної сфери українських духовних пісень розвивалася і їх ладо-гармонічна структура. Виразно помітною є тенденція переходу від модалного типу мислення до тонально-гармонічного. Певною мірою цей процес позначився і на способах запису нотних текстів, де приключевих знаків немає, за винятком традиційного сі-бемоля, який вказував на бемулярний звукоряд. І тільки в разі якоїсь особливої потреби переписувачі виставляли спеціально перед кожною нотою дієзи та бемолі, або ж над нотою. Утім не всі переписувачі акуратно, зі знанням справи виконували свою роботу. Внаслідок цього в текстах є чимало помилок.

Досліджуючи специфіку праці переписувачів крізь призму аналізу ладових закономірностей кантової творчості, Тамара Ліванова висунула гіпотезу про так звану «слухову настройку», згідно з якою «описки та непослідовності у системі випадкових знаків пояснюються наявністю змішаних, неусталених ладових закономірностей»². І справді, беручи до уваги ладову специфіку текстів духовних пісень, у багатьох із яких є невеликі острівці, приміром, міксолідійського чи еолійського, фригійського чи дорійського забарвлень, наштовхує на думку, що, очевидно, ми справді маємо справу не тільки з помилками переписувачів, але явищем значно глибшим, явищем, яке у свій час не зуміло отримати чіткого відображення на письмі.

Плутанина зі знаками нерідко спричиняє ускладнення при визначенні модуляційних особливостей та відхилень. Далеко не однозначно можна сприймати наявність чи відсутність підвищеного ступеня у мінорі. А якщо до цих чинників, що ускладнюють прочитання текстів, додати ще й непоодинокі випадки помилкових записів ключів, або ж їх відсутність всуціль чи в якомусь одному з голосів, то картина вимальовується досить непроста. Зрозуміло, що без комплексних текстологічних студій тут ніяк не обійтися. І в багатьох випадках така робота приводить до успішних результатів; але це тоді, коли є хоча б декілька нотних записів. У цих випадках можна виявити ймовірні помилки, вловити часові наверстывання нотного тексту. На жаль, збереглися лише поодинокі записи, що дуже ускладнює критичне осмислення нотного тексту. Тож сьогодні поки що передчасними є спроби дати остаточну характеристику ладовим особливостям української духовної пісні, хоч її загальна сфокусованість у мажоро-мінорному ладотональному полі не викликає сумнівів.

У паралітургійних текстах найстабільнішими та ясними за тонально-гармонічними ознаками є каденційні побудови. Здебільшого це автен-

² Т. Ліванова. *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы*, т. 1. Москва 1952, с. 518.

тичні каданси з частими закінченнями на терції тонічного тризвуку. Звертають на себе увагу й симетрично розміщені кадансуючі звороти.

Важливе значення у духовних піснях належить метроритму, який виконує, як наголошувала Т. Ливанова, «організаційну роль» у музично-поетичній строфі. Завдяки періодичній часомірності прискорився процес тонізації поетичних текстів, а відтак і їх силабо-тонічне квалітативне віршування з його основними метрами: двоскладовими (ямб, хорей), трискладовими (дактиль, амфібрахій, анапест). Нерідко інерція ритму здатна «підкорити собі будову вірша, що може більш чи менш значно її змінити»³. Це слушне зауваження ще раз підтверджує тезу про те, що музично-поетичні тексти духовної пісні потрібно вивчати в комплексі і вже хоча б тому, що маємо й такі тексти, які «поза музикою взагалі важко читати і які не мають однозначної будови»⁴.

У процесі жанрового стилеутворення що раз більше виявлялася тенденція до типізації метроритміки, яка виявилася у наявності усталених ритмоформул та ритмоінтонацій. Чимало таких текстів зустрічаємо в Богогласнику, зокрема, ритмоформулу «походу» та її варіанти («Весело співайте», № 112; «Кажуть люде», № 236; «В Соломонової церкві явися», № 89; «Пресвітлія князі», № 199 та інші)⁵.

Окрім ритмоформул маршоподібного типу, використання яких нерідко зумовлювалося обставинами виконання (святкові процесії, траурні походи тощо), в духовних піснях та кантах нерідко виступають риси танцювальності, причому як українського походження (гопачок, козачок) з виразною опорою на дводольність, так і західноєвропейського, в основі яких часто наявний тридольний ритм (менует, полонез та ін.). Важливо наголосити, що стабільні ознаки танцювальних ритмоформул чи їх основних елементів найчіткіше виявляються в текстах середини і другої половини XVIII ст., а тому не дивно, що в Богогласнику якнайповніше відображені ці особливості, адже почаївська антологія значною мірою складається саме з пісень того часу. Проте далеко не у всіх її нотних текстах танцювальні ритми «виразно прочитуються» у метроритмічній тканині й нерідко вони досить сильно приховані. Зразком завуальованої ритмічної формули з елементами танцювальності є пісня на Успення Пресв. Богородиці «Радуйтеся ангелов лики» (Богогласник, № 106). Тут відчутна певна опозиція між нотним і поетичним текстами, яка полягає в тому, що, з одного боку, маємо високопоетичний текст,

³ Н. Герасимова-Персидська. Слово і музика в XVII ст. // *Українське літературне барокко*. Київ 1987, с. 285.

⁴ Там само.

⁵ Детальніше про ритмоформули див.: Л. Костюковець. Із спостережень над історією розвитку різдвяних псалмів-колядок // *ЗНТШ*, т. 226. Львів 1993, с. 238–243.

просякнутий скорботою Успення Божої Матері, а з іншого, музичного, старанно прихований танцювальний ритм, який виявляється лише після того, коли вдвічі зменшимо тривалість нот, тобто, прискоримо виконавський темп. Треба віддати належне творцю пісні, адже його наміри, вочевидь, були усвідомленими, оскільки він прагнув ствердити те, що Успення Богоматері є етап її земного життя і в подальшому вона буде «во вік віка царствовати, за весь мир Творця бламати».

Незважаючи на наявність у паралітургійних текстах усталених ритмоформул та ритмоінтонацій, не можна однозначно оперувати цими показниками стосовно всього корпусу нотних текстів жанру. По-перше, як уже зазначалося, стабілізація цих формул у духовних піснях досягла свого питомого значення десь близько середини XVIII ст., а по-друге, їх використання далеко не завжди було буквальним, з усіма ритмічними нюансами. У більшості випадків автори текстів використовували лише основні ритмоелементи тієї чи іншої формули. Водночас, як видається, в основі методів компонування текстів лежали не якісь конкретні, хай навіть добре знані ритми, а сам принцип танцювальності та його переосмислено-вмотивоване поєднання з поетичним текстом, версифікаційно-строфічною будовою. Українська духовна пісня більш «поздержливіша», як писав Іван Франко, ніж подібні західноєвропейські, де танцювальна стихія, як приміром, у польських духовних піснях, виявлялася набато виразніше. В усякому разі сьогодні однозначна відповідь на це питання та ряд інших, що стосуються метроритміки, потребує глибшого вивчення.

Як уже мовилося, однією з прикметних жанрових особливостей українських духовних пісень і загалом центральноєвропейської паралітургійної традиції є спів на «тон» (тобто мелодію іншої пісні). Йдеться про так званий метод «контрафактур», який в європейській музиці відомий ще з XII–XIII ст. Так, наприклад, компонувалися ранні французькі ноелі (різдвяні пісні). Практикувався такий метод через те, що далеко не кожен поетичний текст мав власну індивідуальну мелодію. Творці пісень вільно оперували мелодіями і легко пристосовували нові поетичні тексти до відомих мелодій. Унаслідок цього ту чи іншу пісню розспівували на вже відому мелодію.

На сьогодні в рукописних збірниках та стародруках вдалося виявити дуже багато вказівок на «тони». Їх записували у вигляді словесного інципіту (зазначалося початкова фраза пісні, мелодію якої потрібно було використовувати). Вказівку на «тон» розміщували перед поетичним текстом пісні. Інколи до одного поетичного тексту зазначалися два «тони». Є й такі вказівки, за якими пропонувалося співати поетичний текст на вибір: на мелодію української духовної пісні або польської, як винаток латиномовної.

Загалом у рукописних і друкованих джерелах збереглися вказівки на «тони» таких пісень, які були достатньо добре знані у XVII–XVIII ст. Серед найпопулярніших «тонів», приміром, пісні «Богородице, вірним оборона», «Радуйся, Царице, наша заступнице», «Іордан ріко». На мелодії цих пісень виконували щонайменше по 15–20 поетичних текстів, у тому числі й деякі світські, й ці тексти створені не пізніше середини XVII ст.

Автори нових пісень прагнули підібрати такі мелодії, які б відповідали їх змістові. Та не тільки автори поетичних текстів підбирали необхідні мелодії. Тривала практика побутування духовних пісень в активному співочому середовищі теж вносила свої корективи до того чи іншого тексту. Відомі й такі поетичні тексти, які в різних регіонах України розспівували на різні мелодії. Природа цього явища поки що не вивчена й потребує з'ясування у співпраці музикознавців та фольклористів.

Результати джерельних досліджень дозволяють зробити висновок про те, що мелодії старовинних добре відомих пісень часто використовувалися для музичного супроводу інших духовних пісень. Але немає підстав такий метод вважати панівним. Радше навпаки — його слід розглядати як один із варіантів пошуку музичного компонента поетичних текстів. До того ж вдалося виявити чимало таких «тонів», про які взагалі нічого невідомо: не виявлено ні поетичних, ні нотних текстів цих пісень.

Сьогодні, коли вже виявлено й опрацьовано більшість збережених рукописних джерел і стародруків, виникають реальні можливості реконструкції нотних текстів, що побутували без музичного супроводу. А це дозволить значно глибше вникнути у специфіку та закономірності тих версифікаційних та метро-ритмічних особливостей, що уможлилювали спів на «тон». Водночас потрібне всебічне дослідження етнолокальних закономірностей відбору та нагромадження основного репертуару «тонів», шляхів їх міграцій, а відтак глибшого усвідомлення процесу їх формотворення.

Т. Ліванова, вивчаючи питання міграції мелодичного матеріалу у кантовому репертуарі, звертає увагу на способи, які, на її переконання, стимулювали процес формотворення. Йдеться про варіантний, композиційний та змішаний варіанти добору музичного матеріалу до поетичних текстів. Така класифікація хоч і є слушною, та викликає деякі запитання. Насамперед варто з'ясувати, на якому етапі творення текстів вживаються згадані варіанти компонування єдиного музично-поетичного організму. Чи маємо справу з автентичним авторським задумом, чи «доопрацьованим» у співацькому середовищі, чи з'являються якісь інші наверхствування, походження яких вельми розмаїте і залежить від етнолокальних чинників до редакційних правок анонімного музично освіченого переписувача? Тільки тривалі й всеохопні текстологічні студії дадуть ґрунтовнішу відповідь на це запитання.

Т. Ліванова також припускала, що «переміщення музики від одного тексту до іншого» об'єднує «міцна емоція, впевнена і світла, а поетичний стиль в цілому близький»⁶. Для прикладу можна назвати хоча б такі канти «Тебе похваляю, чудний Миколаю» — «Хвалим тя всі згодне, збройне воеводу»; «Превзидох міру» — «Христе мой Боже»; «Щиголь тугу маєт» — «Шедше тріє царіє». Ці канти зі спільними мелодіями вдалося виявити в рукописних збірниках XVII — середини XVIII ст. Поклики на них дозволяють підкріпити висновок Т. Ліванової. Та чи не вводимо ми себе в оману? В будь-якому випадку природа «емоційного» фактору доволі химерна. А це означає, що однозначні висновки стосовно цього питання поки що передчасні, тим більше, що можна навести приклад, який не зовсім збігається з «емоційною» моделлю. На мелодію молитовного канта, який приписували Димитрієві Тупталу, «Мати милосерда, ти еси ограда» співали, як встановила Лариса Івченко, ряд світських кантів і серед них «Посмотри в печали», «Летал голубчик», «Ох жаль же мені тебе»⁷.

Спів на «тон» і так зване «переміщення» музики квітне в рамках жанру передусім завдяки розвинутій системі типізації мелодичного матеріалу, ладо-тональному та функційно-гармонічному структуруванню, метро-ритмічній організації. Власне через можливість вільного оперування нагромадженим матеріалом характерних поспівок і зворотів, певних ритмоформул і виникали сприятливі умови для цього творчого методу, засаднича мета якого полягала у заповненні своєрідної композиційної ніші при утворенні музично-поетичного ансамблю, назва якому — духовна пісня. А те, що такі ніші для вияву творчої думки існували — не дивина, адже маємо справу з жанром, початки якого припадають на перехідний період від мистецтва пізньосередньовічного до ранньомодерної доби. Відтак неминучий симбіоз старого, узвичаєного і нового, еволюційного. Усе це сповна притаманне духовній пісні. Навіть у музично-поетичних текстах кінця XVII — початку XVIII ст., що відображають приблизно середній етап у розвитку жанру, органічно співіснують елементи модальної системи, характерні поспівки церковної монодії — як рудименти старої музичної культури, так і новітні досягнення, властиві добі Барокко. Втім, не варто розмежовувати старі й нові елементи цього жанру; він неподільний і завдяки цьому самобутній.

Успадкувавши досвід творення гимнографічних жанрів та народно-пісенної культури, українська паралітургійна творчість народжувалася й творилася на нових формотворчих засадах, інспірованих значною

⁶ Т. Ліванова. *Русская музыкальная культура*, с. 493.

⁷ *Український кант XVII–XVIII століть* / упоряд., вступ. стаття, примітки Л. Івченко. Київ 1990, с. 184.

мірою із заходу Європи. Вбираючи необхідну для розвитку жанру, вкорінену у глибину століть музично-лексичну праоснову, духовна пісня стає ґрунтом культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом з одного боку, а з іншого — тут визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів, інтенсифікується процес кристалізації ладово-функційних особливостей, впроваджуються та систематизуються, аж до прямих ознак типізації, метроритмічні формули та окремі музично-риторичні фігури. У духовній пісні конститууються прості музичні форми (період, двочастинна). Нарешті, однією з емблематичних кантових рис є триголося з його регламентованими функціями голосів, що зафіксовано завдяки київській нотації, що теж стала одним із результатів музично-стильового оновлення, започаткованого в Україні у другій половині XVI сторіччя.

Peter ŽEŇUCH (Bratislava)

CYRILSKÉ RUKOPISNÉ SPEVNÍKY LEMKOVSKÉJ PROVENIENCIE V NÁRODNOM MÚZEU V PRAHE

Výskum cyrilských rukopisných pamiatok východoslovenskej, podkarpatskoruskej a lemkovskej proveniencie je veľmi komplikovaný najmä preto, že jednotlivé kultúrno-historické a jazykové pamätihodnosti sa zvyčajne nachádzajú mimo územia, na ktorom výskum prebieha. Tak je tomu aj s rukopisnými spevníkmi byzantsko-slovanského obradu, ktoré vznikli na teritóriu východného Slovenska a Podkarpatskej Rusi (dnešná Zakarpatská oblasť Ukrajiny). Napríklad, veľká časť pramenného materiálu, ktorá jazykovo alebo miestom svojho vzniku je spätá s východným Slovenskom, momentálne sa nachádza roztrúsená v archívoch mimo územia Slovenskej republiky, napríklad: na Ukrajine, v Českej republike a v Maďarsku, menej v Poľsku. Vo fondoch jednotlivých knižníc a archívov (napríklad v béréhovskom archíve) sa uchováávajú dokumenty, ktoré okrem agendy Mukachevského biskupstva, ktoré siahalo až na Spiš a oddávna spravovalo aj slovenských gréckokatolíkov, obsahujú cyrilské rukopisné pamiatky, ktoré jazykovo alebo historicky dokladujú túto skutočnosť.

Doterajší výskum cyrilských rukopisných pamiatok realizovaný v Slavistickom kabinete Slovenskej akadémie vied v Bratislave umožnil utvoriť zbierku spevníkov východoslovenskej a podkarpatskoruskej proveniencie, ktoré obsahujú veľké množstvo dodnes používaných piesní uplatňujúcich sa aj v slovenskom kultúrno-historickom a jazykovom prostredí. Slavistický kabinet SAV doteraz získal 15 cyrilských rukopisných spevníkov na mikrofilmoch, v podobe xerokópií, v odpisoch alebo naskenovanými originálami. Niektoré archívne pamiatky pochádzajú z Rukopisného oddelenia Národnej knihovny v Prahe: *Prešovský spevník* z 18. storočia, *Prvý spevník Jána Juhasevyča* z rokov 1761–1763, *Tretí spevník Jána Juhasevyča* z roku 1811, *Spevník Michala Tarachoniča* z roku 1757, *Zborník duchovných piesní Ivana Kormaša* z 2. pol. 19. storočia, *Rakošínský spevník* z 18. storočia; iné z Oddelenia rukopisov Národného múzea v Prahe: *Spevník Jána Juhasevyča* z roku 1812. Z Ľvovskej vedeckej knižnice V. Stefanyka sa v zbierke rukopisných cyrilských pamiatok paraliturgickej piesňovej tvorby nachádza *Spevník Vasiľa Klina* z 19. storočia, *Spevník Petra Rudnova* z 18. storočia, *Spevník Ihnáta Jánoša*, resp. *Pisneslov* z roku 1845. Zbierka obsahuje aj xerokópiu *Kamienskeho Bohohlasníka* z roku 1734, ktorý sme získali vďaka spolupráci s kolegami v Nemecku (Hansom Rothe a