

УДК 783.2; 781.24

## ЗАРОДЖЕННЯ БАГАТОГОЛОССЯ ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРАВОСЛАВНІЙ ЦЕРКВІ

**Підгорбунський  
Микола Анатолійович**

кандидат історичних наук,  
доцент Київського національного  
університету культури і мистецтв

**Подгорбунский  
Николай Анатольевич**

кандидат исторических наук,  
доцент Киевского национального  
университета культуры и искусств

**Pidhorbunskiy Mykola**

Ph.D. in History of Associate  
Professor Kyiv National University  
of Culture and Arts

***Анотація.** Стаття присвячена стародавнім видам церковного співу, починаючи з часів Київської Русі до сімнадцятого століття. Проаналізовано різні гіпотези щодо зародження багатоголосного співу на українських теренах. Зроблено аналіз побудови стародавніх церковних піснеспівів та їх нотації.*

***Ключові слова:** церковний спів, піснеспіви, багатоголосся, стародавня нотація, співочі рукописи.*

***Актуальність.** Наприкінці XV — початку XVI ст. на території Малої Русі (України) розвиваються ранні форми багатоголосся. На основі монодійного Стовпового невменного розспіву виникає один із перших видів багатоголосся — строчний спів, що нині потребує ретельного дослідження.*

***Метою** статті є — дослідити, чи раннє багатоголосся сформувалося на національному підґрунті, чи це був вплив західноєвропейської або східної музичної культури.*

***Вклад основного матеріалу.** У XI–XII ст. в європейських країнах поширився особливий вид двоголосного співу, що бере своє походження з Франції та Іспанії. Зароджений мелізматичний стиль порушив паралельність двоголосного звучання “нота-в-ноту” і створив передумови до самостійності обох голосів. Так, основний мотив хоралу прикрашався самостійною і більш рухливою мелодією. З часом у співочій школі капели собору Нотр-Дам у Парижі формується новий тип багатоголосся, який яскраво проявився у творчості композиторів і музикантів Леоніна і Перотіна. Принципи багатоголосся школи Нотр-Дам, що були засновані не тільки на вертикальному, а й лінійному русі голосів, досить швидко поширилися всіма європейськими країнами.*

На українських теренах зародження церковного багатоголосного співу відбулося значно пізніше і пов’язане з терміном “строчний спів”. Назва “строчний спів” походить від слова “строка” — стрічка, рядок на письмі. Нотувався строчний спів як невмами Стовпового розспіву, так і невмами демественного та путнього співу. Це був триголос, де середній голос писався кіновар’ю (червоними невмами) і вважався головним. Середній голос мав назву “путь”, два крайні голоси нотувалися чорнилами (чорними невмами) і відповідно називалися “низ” і “верх”. Рух верхнього і нижнього голосів переплітався

з головним, утворюючи секундові, кварто-квінтові звучання. Інколи додавався четвертий голос, що мав назву “демество”, будучи немовби варіацією чи фігурацією цих трьох голосів. Гармонія цього триголосу була досить непорядкована й нагадувала перші багатоголосні твори Західної Європи XII–XIII ст. Учасників хору, які виконували окремі партії строчного співу, називали вершниками, путниками, нижниками та демественниками. Півчий, який виконував верхній рядок строчного співу, називався “вершником”, другий рядок, що вів головну мелодію — “путником”, нижній рядок — “нижником”. Четвертий голос, що додавався згодом, мав назву “демество”, а півчого, що виконував цю партію, називали “демественник”.

Залежно від нотування дослідник В. Мартинов виділяє два види строчного співу: демественний строчний спів та Стовповий невменний строчний спів. На його думку, демественний строчний спів є більш давній, а Стовповий строчний спів є більш пізній вид багатоголосся, що зазнав західноєвропейського впливу [5].

В. Беляєв у своєму дослідженні “Древнерусская музыкальная письменность”, аналізуючи стародавні рукописи строчного співу, зазначає, що кожна пара голосів тристрочного складу включає в себе партію головного голоса (пут). Тобто путь і низ та путь і верх, що можуть виконуватися самостійно. Такий вид виконання має два види строчного двоголосся і позначається терміном “в полскока”. Перший вид двоголосного виконання має назву “на полскока путем да низом”, а другий — “на полскока путем да верхом”. Більш розповсюдженим був перший вид виконання, другий же використовувався досить рідко. Дослідник приходить до висновку, що в основі триголосного строчного співу є двоголосся нижніх голосів — путі і низу, яке виникло раніше триголосся. В. Беляєв зазначає, що в західноєвропейському багатоголоссі на початковому етапі, коли було двоголосся, головна мелодія була у верхньому голосі. Цей вид згодом був основою для подальшого розвитку багатоголосного співу, зі збільшенням голосів, де головний голос із часом перейшов до тенора [1, 82]. Для підтвердження своїх слів автор приводить зразки двоголосся — кілька редакцій “Херувимської пісні”: з “малого розспіву” по безлінійному Обіходу, “меньшого розспіву” та “великого розспіву” [1, 82–83].

Учений В. Металлов у своїх дослідженнях ба-

гатоголосний строчний спів називає “початковим партесним співом”, що створювався під польським впливом [6, 72]. Четвертий голос у цьому співі дослідник вважає подібним до “польського ексцеллентованія” (*excellenter canere*). Це рухлива мелодія, розвиток якої проходить у діапазоні трьох верхніх голосів у вигляді варіації або майстерного акомпанементу до головної теми. Як уже зазначалося, цей четвертий голос називався “демеством”, а виконавці — “демественниками”. “Демественниками” називали й партитури такого виду багатоголосся, але, як зазначає В. Металлов, вони були відмінні від “демественного” (домашнього) співу [6, 73]. Гармонічний супровід головної мелодії був достатньо простий і не виходив за межі тризвука. Розташування цих голосів не завжди було гармонічно правильним, часто вони утворювали послідовності з секунд, квінт та октав, що вважається помилкою в сучасній музичній гармонії. В більшості мелодії були побудовані на діатонічній гамі, використовувалися діези та бемолі. Як правило, голоси супроводжували головну тему в терцію або октаву. Через те, що гармонія цих мелодій була далека від досконалості і часто заглушувала головну тему, було прийнято рішення посилити її кількістю півчих, що в свою чергу підсилювало звучання головної мелодії. Ставлення митців до такого багатоголосного співу було неоднозначним. Так, прихильники такого співу називали його “мусикійським і красногласнимъ составленіємъ, премудрейшимъ и скорейшимъ”. Опоненти таких нововведень стверджували, що в строчному співі “подоболепнаго гласу несть, несть и чину гласовнаго, ничтоже есть въ немъ согласно” це — “несогласное трегласіе, шумъ и звукъ издающее и токмо несведущимъ благо мнится, сведущимъ же неисправно положено быти разумеется” [10].

На думку В. Металлова, перший етап зародження багатоголосного співу в Православній церкві відбувався під впливом польської музики. Цей багатоголосний спів, вважає дослідник, не мав успіху і зник безслідно [6, 80]. Ми не можемо погодитися з цим твердженням і вважаємо, що саме цей перший етап вплинув на подальший розвиток багатоголосного співу в церковному богослужінні Української православної церкви. Завдяки цьому періоду, коли створювалися перші досить гармонічно непорядковані мелодії, відбувалася поступова еволюція в багатоголосному співі. Західноєвропейські країни

в XI–XIII ст. також проходили початковий етап зародження та становлення багатоголосся. Він був більш тривалим, аніж це було в Українській православної церкві, оскільки вони були першопрохідцями в становленні поліфонічної музики в церковному середовищі.

Учений Н. Успенський, посилаючись на працю А. Голубцова “Чиновник новгородского Софийского собора”, приходять до висновку, що багатоголосний строчний спів існував у м. Новгороді в першій половині XVI ст. [2, 14]. Ця гіпотеза досить активно підтримується російськими вченими, тому ми більш детально розглянемо та проаналізуємо це питання. В своїй роботі Н. Успенський приводить низку цитат А. Голубцова, де згадуються демественний і строчний спів, наприклад, “обедню поют на правом клиросе демественную, а на левом — строчную, новгородскую” [2; 14, 154].

Записи новгородських багатоголосних строчних піснеспівів цього періоду, на жаль, не збереглися. Н. Успенський подає уривки новгородського великого славословія, записаного триголосом, що датоване XVII ст., тобто століттям пізніше. Відповідно до цього твердження вченого про існування багатоголосного строчного співу в Новгороді в XVI ст. залишається поки що гіпотезою, а не беззаперечним фактом. Потрібно зазначити, що наприкінці XVI ст. православні церковні братства на українських теренах запроваджували вивчення багатоголосного (партесного) співу в братських та церковних хорах. Приблизно через півстоліття, тобто на початку XVII ст., партесний спів поширився і в Московському царстві.

Повідомлення чиновника новгородського про “согласия”, що співали півчі Софійського собору під час хрестної ходи, наводить Н. Успенського на думку про походження строчного співу від народного. Саме цим фактом учений пояснює відсутність нотних записів багатоголосного співу в півчих книгах. Особливо викликає подив висновок Н. Успенського, що записи про строчний спів у чиновника новгородського Софійського собору стали “санкцією” до його офіційного запровадження [14, 154]. Не за наказом митрополита Новгородського або будь-якого іншого місцевого церковного ієрарха, а за записом чиновника новгородського, що суперечить церковному статуту.

Із таким успіхом можна стверджувати про існування багатоголосся на початку запровадження

християнства в Київській Русі (988 р.) і навіть раніше. Так, у “Повісті временних літ” є запис про християнську церкву святого Іллі в Києві в 945 р. Без сумніву, прихожани цієї церкви (не маючи музичної освіти) під час богослужіння співали піснеспіви не тільки в унісон, а в секунду, терцію, кварту і т.д. Але такий спів ми не вважаємо початком зародження багатоголосного співу, оскільки він не був канонізований Православною церквою в Київській Русі.

Ще більш сумнівним, на нашу думку, є те, що Н. Успенський вважає царя Іоанна IV (Івана Грозного) церковним реформатором, який запровадив багатоголосний спів у Московії в 1551 р. Дослідник зазначає, що московський цар, перебуваючи в Новгороді і Пскові, “мабуть, звернув увагу” на місцеві церковні піснеспіви і вирішив запровадити їх у столиці, запропонувавши Московському собору розглянути питання новгородського співу. Н. Успенський стверджує, що Іоанн IV “мав на увазі” отримання санкції церковної влади на запровадження в Москві багатоголосного співу. Далі вчений наводить ухвалення собору і подає скорочену цитату з Глави 16 “О прочем пении, еже все по уставу пети славословие, и катавасию на исходе пети” [14, 158]. Н. Успенський приходять до висновку, що 1551 р. можна вважати датою, коли церковна влада дала санкцію на запровадження багатоголосного співу в Московському царстві. Перед тим як подати цитату в повному вигляді, а не в скороченому (як це зробив учений), ми більш детально розглянемо Стоглав 1551 р.

Так, у главі п’ятій Стоглаву на питання Іоанна IV “О попех и дияконех иже в церквах поют безчинно” зазначається, що “попы ж по своим церквам поют безчинно вдвое и втрое, а миряне в теж поры промеж себя глумление и всякие речи говорят праздные — ино обое погубельно” [13]. Це було пов’язано з тим, що прихожани нудьгували під час тривалого богослужіння. Московське духовенство самовільно ввело прискорений порядок богослужіння: одночасно дяк читав, диякон говорив ектецію, а піп — гласи. Як наслідок створювалася така какофонія, що нічого не можна було зрозуміти. [7]. Тому на Московському соборі в 1551 р. було ухвалено рішення про суворе дотримання церковного статуту під час богослужіння.

Наразі повністю наведемо цитату, яку скоротив Н. Успенський, щоб було зрозуміло, про що йдеться

ся в дванадцятій главі. “А на Вечернях бы и Заутренях, говорили псалмы и псалтырь, и не спешии, — со всяким вниманием. Также бы тропари и кондаки, седальны сказывали, по чину и не спешно, и потом чли, а вдруг бы псалмов и псалтыри не говорили, также бы и канонов вдруг не канархали и по два вместе не говорили бы, занеже то в нашем Православии великое бесчинство и грех, и Святыми Отцы тако творити отречено бысть” [9]. Як бачимо з тексту, мова йде не про багатоголосний строчний спів, а про роздільне виконання піснеспівів під час богослужіння в православних церквах Московського царства.

Доречно згадати похід опричного війська на Новгород у 1569–1570 рр. на чолі з самим Іоанном IV, що супроводжувався масовими вбивствами. Так, у місті було вбито майже половину населення, за деякими свідченнями, до 15 тисяч людей [3]. Із Новгорода московський цар відправився до Пскова, де власноручно вбив ігумена Псково-Печерського монастиря Корнилія. Про вбивство преподобного розповідає Третій Псковський літопис, згадує Андрій Курбський, а також “Повість про початок і заснування Печерського монастиря” [8]. За цими трагічними подіями, що відбувалися в Московії, ми бачимо намагання деяких учених створити ілюзію певного прогресу в розвитку церковного співу. Ця ілюзія немає під собою ніякого підґрунтя, тому вся теорія Н. Успенського про нібито реформаторську діяльність Іоанна IV в церковному богослужінні має винятково гіпотетичний характер, тобто не підтверджується документально.

Уперше новгородці познайомилися з партесним (багатоголосним) співом, коли місцевим митрополитом був Никон, який згодом став патріархом Московії. Перебуваючи в Новгороді з 1649 до 1652 рр. на посаді митрополита, Никон запрошував українських півчих. Дослідник С. Сиротенко в своїй статті “Церковное пение в южной и северной России в XVII веке” наводить цитату з праці піддиякона Іоанна Шушеріна “Известие о рождении и воспитании и о житии святейшего Никона патриарха московского и всея России, написанное клириком его Иоанном Шушериным”. Ця праця вперше була надрукована в Санкт-Петербурзі в 1784 р. під назвою “Житие святейшего патриарха Никона, написанное некоторым бывшим при нем клириком”. Наведемо з неї цитату без змін: “Преосвященный митрополит Никон पहले повел в соборной церкви

Греческое и Киевское пение пети... и превелие им прилежание до пения и на славу набрав клиросы предивными певчими и гласы преизбранными пение одушевленное паче органа бездушного, и такого пения, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было” [11, 93]. Потрібно зазначити, що піддиякон Іоанн Шушерін був наближеною особою до патріарха Никона, його першим біографом і без сумніву подає правдиву інформацію за винятком деяких неточностей, про які говорить митрополит Макарій [4, 139].

Наступний московський цар Олексій Михайлович на самому початку 1652 р., за погодженням із патріархом Никоном, запросив із Києва кращих співаків і композиторів багатоголосного співу, серед яких був Федір Тернапольский із десятьма півчими. Через місяць із Києва прибув цілий хор із дев’яти осіб, унаслідок чого вже на самому початку патріаршества Никона в Москві перебувало понад двадцять організованих у хор київських півчих. Для вербування майстрів багатоголосного співу московським царем і патріархом споряджались щорічні експедиції в Україну [5, 71]. Все це є підтвердженням того, що багатоголосний спів у Московії був поширений українськими півчими та композиторами.

Велика колекція книг строчного співу була зібрана в бібліотеці Московського Синодального училища. Дослідник С. Смоленський нарахував 90 піснеспівів безлінійного нотопису на два голоси, 270 — триголосні партитури та 43 піснеспіви на чотири голоси [12]. Як засвідчує С. Сиротенко, ці книги вказують, що строчний спів існував у кількох видах. Так, спочатку піснеспіви виконувалися в два голоси — верхній і нижній, де над рядком тексту розташовувалися два рядки невм, це — двострочні рукописи. Потім до двох голосів приєднувався третій, відповідно з’являються тристрочні партитури. З часом був приєднаний четвертий нижній голос, мелодія якого була особливо рухлива та “вігадлива” і отримала назву “демество”. Це був завершальний етап у розвитку строчного співу, більше чотирьох рядків у нотних книгах цього виду співу не зустрічається [11].

Партитури строчного співу, як уже зазначалося, були написані досить характерним способом. Перший і третій рядок невм над текстом написаний чорною фарбою, другий і четвертий рядок над текстом написаний червоною фарбою. Строчний спів



не розписувався за партіями, як це робилося пізніше, а мав вигляд партитури. Від півчих вимагалось знання не тільки своєї партії, а всієї партитури, що давало можливість при необхідності півчим виконувати будь-яку партію в піснеспіві. Це мало велике практичне значення: півчі розвивали вокальний діапазон, отримували музично-теоретичні знання в голосоведенні та написанні строчних партитур. Такі глибокі практичні та теоретичні знання давали можливість півчим виступати в ролі регентів церковних хорів. Високий загальний музичний рівень півчих піднімав якість і професійність виконання піснеспівів під час церковного богослужіння. За змістом строчний спів втілював гармонізацію вже існуючих церковних наспівів і розспівів в Українській православній церкві, таких, як Стовповий невменний, київський, грецький, болгарський та ін. Із поширенням європейського лінійного нотопису безлінійні строчні книги почали перекладати на новітній нотопис. Мелодії піснеспівів стали писати не у вигляді партитур, а для кожного голосу окремо.

**Висновки.** Підводячи підсумок, можна стверджувати, що процес професійного навчання півчих та запровадження багатоголосного нотопису був розпочатий на українських теренах наприкінці XV — початку XVI ст. У Московії багатоголосний спів поширився завдяки українським півчим, які або добровільно, або в більшості випадків примусово були вивезені за наказами московських царів із рідного краю. Західноєвропейським країнам ми можемо завдячувати більш сучасним нотописом, який дав можливість українським півчим перекладати свої багатоголосні піснеспіві на більш зручний вид нотації.

Пам'ятки строчного співу у вигляді партитур, що збереглися до нашого часу, мають велике значення для вчених-медієвістів. Хоча партитури є досить складні для читання, вони дають змогу простежити еволюцію гармонізації церковного співу в Українській православній церкві. Потрібно зазначити, що ці партитури донині мало досліджені і чекають на більш ґрунтовний аналіз сучасними вченими.

#### Література / References:

1. *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность / В. М. Беляев. — М., 1962. — 134 с.
2. *Голубцов А.* Чиновник Новгородского Софийского собора / Режим доступа: [http://www.seminaria.ru/divworks/chin\\_novgorod.htm](http://www.seminaria.ru/divworks/chin_novgorod.htm).
3. *Кобрин В. Б.* Иван Грозный / В. Б. Кобрин. — М.: Моск. рабочий, 1989. — 175 с.
4. *Макарий Митрополит.* История русской церкви / Митрополит Макарий. М., 1996. — Кн. 7. — С. 139.
5. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения: учебное пособие / В. И. Мартынов. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — 240 с.
6. *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М., 1896. — 138 с.
7. *Нестайко О.* Великі міфи імперії / Режим доступу: <http://www.exlibris.org.ua/nestajko/r13.html>.
8. Полное собрание русских летописей. Воскресенская летопись. = СПб, 1859. — Т. VIII. — 302 с.
9. Постановления Стоглавого собора 1551 года [http://monasterium.by/ustavy\\_i\\_dokumenty/dokumenty/postanovleniya-stoglavogo-sobora-1551-goda/](http://monasterium.by/ustavy_i_dokumenty/dokumenty/postanovleniya-stoglavogo-sobora-1551-goda/)
10. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России / Д. В. Разумовский. — Москва, 1-й вып. 1867; 2-й вып. — 1868; 3-й вып. — 1869. — 362 с.
11. *Сиротенко С.* Церковное пение в южной и северной России в XVII веке // Труды Полтавской ученой архивной комиссии, 1905. — Вып. 2. — С. 87–100.
12. *Смоленский С. В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище / С. В. Смоленский. — М., 1893. Переиздано: и РМГ в 1899 г., № 3–5 и 11–18.
13. Стоглав собор 1551 года / Режим доступу: [http://sidashtaras.ru/img/dejania\\_stoglava\\_1551.pdf](http://sidashtaras.ru/img/dejania_stoglava_1551.pdf).
14. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — М., 1965. — 216 с.
1. *Belyayev V. M.* Drevnerusskaya muzykal'naya pismennost' / V. M. Belyayev. — M., 1962. — 134 s.
2. *Holubtsov A.* Chynovnyk Novhorodskoho Sofyyskoho sobora / Rezhym dostupa: [http://www.seminaria.ru/divworks/chin\\_novgorod.htm](http://www.seminaria.ru/divworks/chin_novgorod.htm).
3. *Kobryn V. B.* Yvan Hroznyy / V. B. Kobryn. — M.: Mosk. rabochyy, 1989. — 175 s.
4. *Makaryy Mytropolyt.* Ystoryya russkoy tserkvy / Mytropolyt Makaryy. M., 1996. — Kn. 7. — S. 139.
5. *Martynov V. I.* Ystoryya bohosluzhebnoho penyya: uchebnoye posobie / V. I. Martynov. — M.: RYO Federal'nykh arkhyvov; Russkyye ohny, 1994. — 240 s.
6. *Metallov V. M.* Ocherk ystoryy pravoslavnoho tserkovnoho penyya v Rossyy / V. M. Metallov. — M., 1896. — 138 s.
7. *Nestayko O.* Velyki mify imperiyi / Rezhym dostupu: <http://www.exlibris.org.ua/nestajko/r13.html>
8. Polnoe sobranie russkykh letopysyey. Voskresenskaya letopys. = SPB, 1859. — T. VIII. — 302 s.
9. Postanovlenyya Stohlavoho sobora 1551 hoda [http://monasterium.by/ustavy\\_i\\_dokumenty/dokumenty/postanovleniya-stoglavogo-sobora-1551-goda/](http://monasterium.by/ustavy_i_dokumenty/dokumenty/postanovleniya-stoglavogo-sobora-1551-goda/)
10. *Razumovskyy D. V.* Tserkovnoye penyey v Rossyy / D. V. Razumovskyy. — Moskva, 1-y vyp. 1867; 2-y vyp. — 1868; 3-y vyp. — 1869. — 362 s.
11. *Syrotenko S.* Tserkovnoye penyey v yuzhnoy y severnoy Rossyy v XVII veke // Trudy Poltavskoy uchenoy arkhyvnoy komysyy, 1905. — Vyp. 2. — S. 87–100.
12. *Smolenskyy S. V.* O sobranyy russkykh drevnepevcheskykh rukopysyey v Moskovskom Synodal'nom uchylyshche / S. V. Smolenskyy. — M., 1893. Pereyzdano: y RMH v 1899 h., № 3–5 y 11–18.
13. Stohlav sobor 1551 hoda / Rezhym dostupu: [http://sidashtaras.ru/img/dejania\\_stoglava\\_1551.pdf](http://sidashtaras.ru/img/dejania_stoglava_1551.pdf).
14. *Uspenskyy N. D.* Drevnerusskoye pevcheskoye yskusstvo / N. D. Uspenskyy. — M., 1965. — 216 s.

**Подгорбунский Николай Анатольевич**

### **Зарождение многоголосия и его разновидности в Украинской православной церкви**

**Аннотация:** Статья посвящена древним видам церковного пения, начиная со времен Киевской Руси и до семнадцатого века. Проанализированы различные гипотезы о зарождении многоголосного пения на украинской территории. Осуществлен анализ построенной древних церковных песнопений и их нотации.

**Ключевые слова:** церковное пение, песнопения, многоголосие, древняя нотация, певчие рукописи.

**Pidhorbunskiy Mykola**

### **The origin of polyphony and its variants in the Ukrainian Orthodox Church**

**Summary:** The article is devoted to ancient types of church music from the time of Kievan Rus to the seventeenth century. It analyses the different hypothesis on the origin of polyphonic singing in Ukrainian territory. The analysis of the construction of ancient church hymns and their notation is done.

In the XI–XII centuries in European countries a special two-voice style of singing, which led its origin from France and Spain spread. Limbo melismatic style violated parallel two-voice sound “note-for-note” and created the prerequisites for the independence of both voices.

The main motive of the chorale was decorated with independent and more mobile melody. Later in the school of singing in chapel of Notre Dame Cathedral in Paris, a new type of polyphony was formed, which is clearly manifested in the works of composers and musicians Leonine and Perotin. The principles of polyphonic school of Notre Dame, which were based not only on the vertical but on the linear motion of voices, quickly spread throughout Europe.

On the territory of Ukraine the formation of polyphonic singing of the church took place much more later and is associated with the term “line hymnody”. The name “line hymnody” comes from the word “line” — the band, the line in writing. The notation of the line was conducted with singing.

The harmony of the three voices was quite disorganized and resembled the first polyphonic works of Western Europe in the XII–XIII centuries. Members of a choir, who performed separate parts of “line hymnody”, were called *vershnyky*, *putnyky*, *nyzhnyky* and *demestvennyky*. The chorister who was singing an upper line was called “*vershnyk*” (horseman), chorister who was singing the second line, which was leading the main melody — “*putnyk*” (traveller), the bottom line — “*nyzhnyk*” (bottom). The fourth voice that joint them later was called “*demestvo*” and the chorister who was singing that part was called “*demestvennik*”.

Harmonious backup of the main melody was simple enough and did not go beyond triads. The location of these voices were not always harmonious correct, they often formed sequences of seconds, fifths and octaves, that is considered to be a mistake in modern musical harmony. Most tunes were built on the diatonic scale using sharps and flats. Usually voices were accompanying the main theme in a third or an octave. As the harmony of these tunes was far from perfection, and often was drowning the main theme, it was decided to strengthen it with number of choristers, which in its turn enhanced the sound of the main tune.

Scores of “line hymnody” were written in a very characteristic way. The first and third lines of neumes above the text were written with black ink, the second and the fourth lines above the text were written with red ink. The “line hymnody” was not written for parts as it was done later, and looked as a score. From choristers was required knowledge not only of their parts but of the entire score. It made possible for the choristers, if necessary, to perform any part of the chant. This was of great practical importance: choristers were developing vocal range, received musical and theoretical knowledge in part leading and in writing of line scores. Such profound practical and theoretical knowledge gave the choristers possibility to act as regents of church choirs. The high overall music level of the choristers was raising the quality and professionalism of performance of chants during church services. The content of the “line hymnody” was a harmonization of the existing church melodies and chants in the Ukrainian Orthodox Church, such as *Stolp neuma*, *Kyiv*, *Greek*, *Bulgarian*, and others. With the spread of European linear musical notation, non-linear line books began to be translated into a new musical notation. Chant melodies began to be written not in the form of scores, but for each voice separately.

To sum up we can say that the process of training the choristers and the introduction of polyphonic musical notation was launched on the Ukrainian territory in the late XV — early XVI centuries. In Muscovy polyphonic singing spread thanks to the Ukrainian choristers who had volunteered, or in most cases forcibly were taken out from their motherland according to the orders of Moscow tsars. We can be grateful to Western European countries for more modern musical notation, which gave the Ukrainian chorister the opportunity to transfer their polyphonic chants to a more convenient form of musical notation.

Samples of “line hymnody” in the form of scores which have survived to our time are of great importance for scientists medievalists. Although these scores are difficult enough to read they make it possible to trace the evolution of harmonization of church singing in the Ukrainian Orthodox Church. It should be noted that these scores are still little studied and are waiting for a more thorough analysis by contemporary scholars.

**Keywords:** church singing, chanting, polyphony, ancient musical notation, singing manuscripts.