

## ДОБА СТАНОВЛЕННЯ ПАРТЕСНОГО БАГАТОГОЛОССЯ

У дослідженні зібрано історичні свідчення з життя православної, греко-католицької та римо-католицької церков Речі Посполитої від останніх 10-15 років XVI ст. до 50-х років XVII ст., що дає змогу осмислити нову концепцію виникнення та становлення національного варіанту літургійного багатоголосся європейського типу (партесне багатоголосся), визначити центри його виникнення та поширення, осіб, які брали діяльну участь у цьому процесі, а також з'ясувати його форми, характер та функції.

*Ключові слова:* партесне багатоголосся, церковні братства, братські школи та викладачі, нотні та книжні реєстри, послання східних патріархів, протестантські впливи, православні та греко-католицькі ієрархи, єзуїти.

In this research an author collected historical life evidences of the Orthodox, Greek Catholic and Roman Catholic churches of the Polish-Lithuanian Commonwealth beginning from the last 10-15 years of the 16<sup>th</sup> century to 50-ies of the 17<sup>th</sup> century. It allowed the author to understand a new conception of appearing and formation of the national version of European liturgical multivoice (partes multivoice), determine the centers of its appearing and extension, persons who took an active part in this process, as well as determine its forms, character and functions.

*Key words:* partes multivoice, the Orthodox brotherhoods, brotherhood's schools and teachers, music and book registers, letters from the Orthodox Patriarchs of the East, Protestantism Influences, Orthodox and Greek Catholic hierarchs, Jesuits.

Поява україно-білоруського музичного бароко була ознаменована двома головними подіями. Перш за все, це перехід національної монодичної літургійної традиції з знаменного (кулизмяного) типу нотації на західноєвропейську нотолінійну систему та створення національного варіанту літургійного багатоголосся європейського типу (партесне багатоголосся).

Процес запровадження музичних реформ був складний та різноплановий і проходив у кілька етапів, адже, з одного боку, потрібно було змінити знаменну нотацію старих літургійних книг на європейську нотолінійну та, відповідно, змінити підходи щодо її використання. Це стосувалося і підготовки вчителів та співаків, а у випадку практики партесного багатоголосся – композиторів.

Дослідження витоків партесної спадщини натикається на ряд перешкод. Переважна більшість збереженого до наших днів масиву нотних пам'яток партесного багатоголосся починає свій відлік не раніше 70-80-х років XVII ст. – лише два джерела анонімних нотних партесних творів збереглися до наших днів. Серед них дві багаточастинні «Служби Божі» [9, 112-122], що, ймовірно, походять зі Львівщини. Водяні знаки паперу дозволяють датувати їх першою половиною XVII ст. В одному комплекті – повна «Служба», але збереглися лише поголосники альти, тенора і дисканта, тобто трьох голосів. У другому комплекті – неповна «Служба» і три одночастинні твори на тексти «Возрадовася серце моє», «Окаянную душу мою» та «Радуйся, царице». Від них збереглися поголосники лише двох високих голосів [31, 33]. Означене джерело містить лише неповні твори; невідоме також

його точне географічне походження, тому було б помилковим судити за цими зразками про характер партесного багатоголосся першої половини XVII ст. в цілому.

Інші найдавніші партеси – це дві композиції «Херувимська» та «Никто же притікая к Тебі», що увійшли до «Ірмологіону» Федора Симеоновича з Бережан (Західне Поділля). Цей Супрасльський «Ірмологіон», ймовірно, був укладений та скомпонований у 1638-39 роках [6, 12-16]. Твори мають очевидні риси акордово-гармонічної фактури, проте не виключено, що партеси було вміщено до Ірмологіону пізніше, адже вони додані до основного тексту іншим почерком. Дослідники схиляються до тези, що процес перекладу Ірмологіонів на нотолінійне письмо розпочався в останнє десятиліття XVI ст. у православних монастирях Речі Посполитої. Найдавніший, точно атрибутований Ірмологіон, переписаний Богданом Онисимовичем, датується 1598-1601 рр. і походить із Супрасльського монастиря [15, 117-121]. Монастир залишався православним до 1631 р., доки не став василіанським, тобто греко-католицьким. Загалом збереглося кілька десятків нотолінійних Ірмологіонів з першої половини XVII ст., переважно з Галичини, Волині, Білорусії та меншою мірою з Київщини та Поділля [5].

Обидві партесні знахідки зі Львова та Супрасля наразі є єдиними, відомими дослідникам і, ймовірно, датуються першою половиною XVII ст.

Проте існує велика кількість розрізнених джерел, що засвідчують існування практики партесного багатоголосся у XVII ст. і навіть в останні 10-15 років XVI ст. Водночас, вони дають змогу відтворити місце його виникнення, мережу поширення, згадати імена перших діячів, які започатковували практику національного варіанту багатоголосся європейського типу у православній церкві Речі Посполитої, з'ясувати мотиви і процеси, що спонукали їх це зробити. А завдяки музичній термінології та іншим додатковим історичним відомостям з великою мірою ймовірності можна відтворити і характер перших зразків партесного багатоголосся.

Перша група історичних джерел, які фіксують існування партесних творів у першій половині XVII ст. – це нотні і книжні реєстри та інші відомості про музичні та партесні книги, що належали церковним братським школам, а також самим братчикам та викладачам.

Так, в «Описі документів, книг та різних речей, що належать Луцькому Братству. 1627 року» згадуються зошити з партесними творами, які на той час вже вважалися старими: *«По небожчику Павлу книжокъ позосталыхъ розныхъ и партесь: Партесь церковныхъ пятоголосныхъ двое старихъ. Партесь шестоголосныхъ трое, одны погребные, а другіе малые. Партесы старые осмогласные»* [21, 39].

А у «Видаткових книгах та рахунках Львівського Ставропігійального братства з церковно-братської каси» 1637 р. згадаються *«партесы осмогласные, интролѣкгованные, толстые всѣхъ пѣний церковныхъ, притом и дванадцатоголосовые партесы в червоной папѣровой оправѣ и третие осмогласные в папѣровеуе оправѣ даровали до церкви»* [4, 351].

Особливо примітно, що у бібліотеці Львівської братської школи зберігався музично-теоретичний трактат німецького автора протестанта Йоганна Шпангенберга *«Quaestiones musicae»*, виданий у 1536 р. і описаний у 1601 р. у *«Реєстрі книг Львівського ставропігійного братства»* [14, 165]. Отже, це єдиний атрибутований музично-теоретичний трактат, який можна пов'язати з практикою партесного багатоголосся у початковий період його існування.

Приблизно у 20-х роках XVII ст. у старшини Львівського Успенського братства Костянтина Мезапети була якась книга про гармонію, інструментальна «*табулятура*» і багато рукописних та друкованих нот для співу. А у 1633 р. братство доручило йому та писареві В. Буневському здійснювати нагляд над поліпшенням рівня церковного співу [14, 165]. Як бачимо, з'являється свідчення того, що музичне навчання у братських школах відбувалося за допомогою європейських музично-теоретичних трактатів.

Але окрім музичної книжності існує ще цілий ряд церковних документів, які описують історію партесного багатоголосся. Так, у посланні-відповіді Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса до православних Речі Посполитої, що датується поміж 1594-98 рр., дозволено використовувати у Церкві багатоголосий спів, а також заборонено використовувати орган: *«Що скажемо про музику? ... Ми не засуджуємо ані одноголосого, ані багатоголосого співу, аби він був благопристойним. Що ж стосується шуму та гудіння бездушних органів, то Юстин філософ і мученик засуджує це і ніколи це не було прийнято в церкві східній»* [18, 89].

25 березня 1614 р. було укладено стверджувальну відповідь наступником Мелетія Пігаса патріархом Олександрійським Кирилом Лукарісом на запитання Львівського ставропігійного братства про легітимність використання гармонічного співу у Церкві: *«Отвѣтъ Кирилла Лукариса, патріарха Александрійскаго, на вопросъ, предложенный ему: слѣдуетъ-ли въ церкви въ присутствіи народа и духовенства, совершаемаго богослуженіе, славить Бога гармоничнымъ пѣніемъ псалмовъ»* [17, 42 (приложение)].

Один з цих двох документів описує Петро Могила, коли згадує про те, що львівська православна громада отримала дозвіл від патріарха на використання багатоголосого співу у Церкві: *«Хоча не нещодавно і не давно було започатковано проповідь у церкві Руській, бо львів'яни послали аж до патріарха питатися, чи годиться на поминки в церкві проповідь казати, а також, чи годиться у церкві уживати фігуральний або партесний спів, чого в Москві не було і зараз немає»* [3, 345-346]. Саме в час отримання другого дозволу Петро Могила навчався у школі Львівського Успенського братства.

У творі «Ліфос» 1644 р., адресованому Касіяну Саковичу, Петро Могила також стверджує, що багатоголосий спів є легітимним до вживання у Церкві, адже він був дозволений патріархом Константинопольським, до парафії якого входила Українська православна церква на правах Митрополії після її відновлення у 1620 р. та офіційного затвердження новообраним королем Речі Посполитої у 1632 р.: *«А якщо про фігуральну або партесну музику, яка у церкві Руській, ніби річ нова, але вона була дана власним пастирем, адже патріарха Константинопольського питали – правильно чинили, адже не личить без пастирського благословення і дозволу до церкви такого співу приймати»* [3, 352]. Київська митрополія проіснувала до часу, коли її у 1685 р. поглинув Московський патріархат.

Ймовірно, що цей дозвіл для Київської Церкви Петро Могила отримав разом із згодою на відкриття нової школи у приміщенні монастиря Св. Троїці у Києві у 1631 р. від Кирила Лукаріса. Кирило Лукаріс на той час вже був патріархом Константинопольським. Про характер тієї школи свідчить і те, що шукати викладачів Петро Могила їздив до Львова, яких і знайшов у місцевій

братській школі. Ними були Ісає Трохимович Козловський та Сильвестр Косів (майбутній митрополит і наступник Петра Могили). Також з метою підготовки викладачів для своєї школи Петро Могила за власний кошт послав до Європи кілька молодих людей, серед яких був і Інокентій Гізель, в майбутньому — вчитель Могилянської школи та архімандрит Києво-Печерського монастиря.

Оскільки Львівські та Віленські братства підлягали юрисдикції не місцевому митрополитові, а безпосередньо патріархові (ставропігія), то і дозволи на застосування нової музики вони отримували безпосередньо у патріархів. Відзначимо, що ініціатива на використання партесного багатоголосся належала саме братчикам, а патріархи лише її затверджували. Отже, цей процес започаткували «з низу», тобто з середовища міщан-братчиків.

Ще одна група джерел, що підтверджує існування партесного багатоголосся у першій половині XVII ст., стосується судових та видаткових документів у справах різних шкіл. Так, у видатковому документі Острозької школи, який датується приблизно 1621 р., фіксується склад виконавців багатоголосого співу та кількість співаків у кожній партії: *«А при мені ж на школу і на співаків залишається 250 зл. ...челяді, яка співає в церкві – двом басам, шістьом (часом вісьмом) тенорам, двом старшим альтам, старшому дисканту;...підросткам і меншим хлоп'ятам, альтові і дисканту, на кафтани, вбрання, хутра, шапки, чоботи, черевики, сорочки та інші потреби виходить до 10 злотих»* [20, 384]. І хоча Острозька школа старша за Львівську і вона не входила до системи братських шкіл, проте, очевидно, що на початку XVII ст. зміни у музичній освіті та практиці були повсюдними і поширювалися на інші освітні заклади.

Також у судовому документі щодо справ Луцької братської школи («Скарга монахів Луцьких Братського монастиря про те, що ректор та префект Луцького єзуїтського колегіуму замислив силою відібрати кращих півчих з хору братського») від 16 жовтня 1627 р. згадується співак із ознакою, яка засвідчує його приналежність до практики партесного багатоголосся: *«спевачка Іванька, дышканьциста»* [1, 593].

Наступна група історичних свідчень представлена документами, які були складені єзуїтами. Так, у 1611 р. учасники першого збору конгрегації литовської провінції у Браневі склали офіційного листа до генерала закону із прохання, аби він санкціонував запровадження співу під час Служб у костелі: *«Маємо 5 колегіумів при парафіях, а у всіх інших (костелах) досі утримувалися від співу. Проте бачимо, що через його відсутність в наших костелах спадає побожність вірних і багато переходять до інших храмів. Окрім того, пастирі та інші ксьондзи закінчують наші школи без ознайомлення зі співом; а схизматики та еретики саме співом залучають до своїх храмів простий люд»* [35, 56]. Таким чином, єзуїти засвідчили, що церковний спів виконував функцію пропагандистської зброї. А вже на початку XVII ст. православні та протестанти успішно використовували спів у боротьбі з єзуїтами за навернення прихожан до власної парафії.

Очевидно, саме з тих причин, що бароковий стиль справляв яскраве враження на слухачів, у постанові Луцького братства від 1624 р. (Постановленіє обь общежительствѣ въ Братствѣ Луцкомѣ) йому приділяється окрема увага — присвячений співові пункт знаходиться у числі перших. Цікаво, що згідно з цим документом співаки належали до зовнішньої оздобы церкви *«спѣваки до позвѣрховной церковной оздобы належат»* [22, 39] і саме тому у церкві необхідно

дбати про спів та навчати співові здібних дітей. Нагадаємо, що пишна оздоба є однією з основних ознак барокового стилю, і важливо, що люди того часу чітко характеризують його естетичне та соціальне значення.

Усі ці відомості зосереджують увагу дослідника виключно у напрямку мережі православних братських шкіл, на чолі яких були школи Львівського Успенського та згодом Віленського Свято-Духівського (Свято-Троїцького) братств. Започаткування та поширення інших братств проходило під безпосереднім впливом діяльності Львівського Успенського братства. Це братство, виражаючи інтереси численних братств інших міст, нерідко виступало від їх імені, брало діяльну участь у політичному житті. Посли братства захищали інтереси православної громади на сеймах та сеймиках. Там представники братств зустрічалися з послами від шляхти та козаків [14, 113].

В освітній системі братських шкіл навчання співу було обов'язковою дисципліною, що було зафіксовано у статуті Львівського братства (1586). Більшість братств користувалися цим статутом, інші створювали власні статути на зразок львівського [14, 36–38].

Першим автором партесних творів був «дидакал» Львівської братської школи Стефан Зизаній, який вже з 1588 р. обіймав посаду ректора Львівської школи, а з 1593 до 1597 рр. був ректором Віленської братської школи.

До обов'язків «дидакала» входило навчання музики, про що дізнаємося з «Порядку шкільного» (Статуту) Львівської братської школи: *«В суботу мають поновляти всіх річий, котрих ся учили през тиждень і учити ся мают ... мусик церковного пінія, вся бо писанія богодухновенна і полезна суть к наученію»* [24, 50]. Важливим було й те, що «дидакал» повинен був навчати учнів читати і розуміти церковні тексти, адже партесне багатоголосся опиралося виключно на літургічний текст: *«В неділю і в празники господськія со всіми маєт даскал поки пойдуть до литоргії розмовляти і їх учити о святі і празнику том. І учити їх волі Божії. А по обіді Євангелію і Апостолу празника того маєт всіх учити»* [24, 52].

Близько 1590 р. королем Речі Посполитої було визнано право викладання «руської» мови та інших «великих наук» у Львівській братській школі: *«ко диалектице і реторице, которіє науки по-словенску переведение, винайдено в школі Львовской, руским язиком списано, диалектику і реторику, і иніє философские писма, школе належачіє»* [28, 53], де серед іншого числа предметів була і музика [14, 168].

А у посланні від Михайла Рогози Стефану Зизанію («Послання Київського митрополита Рогози Михайла Віленському проповідникові Зизанію Стефану, про відлучення останнього від церкви й заборону проповідувати за непокірність духовній владі. 10 жовтня 1595 року, м. Новогородок») заборонялося співати. Ті ж, хто будуть наслідувати Стефана Зизанія, вважатимуться його спілльниками: *«Да не дерзнеш ничего, еже достоитъ крилошаномъ, правити, и пити, и читати, и хто би тебе слухалъ пріобщникъ да будетъ»* [21, 29].

У наступному фрагменті Михайло Рогоза звинувачував Стефана Зизанія у тому, що він супроти давніх церковних переказів, канонів і правил своїм «домыслом» народ християнський вчить [27, 32]. Це звинувачення підтверджують авторські твори Зизанія. Так, у «Катехізисі» (Вільно, 1595) Стефан Зизаній намагався переосмислити канони православної церкви, самостійно пояснити їх правильність. Як бачимо, автор відійшов від цілого ряду положень офіційної православної доктрини [27, 43].

Дослідники літературної спадщини Стефана Зизанія ідентифікують конкретні протестантські твори, під впливом яких він перебував. Зокрема, ідея про папу-антихриста походить з твору Зібранда Люберта *«De papa Romano»* 1594 р. [27, 67]. Ідея Зизанія, що душі не можуть існувати окремо від тіла і воскреснуть разом із ним лише в день «Страшного Суду», тотожна поглядам анабаптистів. Подібно висловлювався й ідеолог польських антитринітаріїв Фауст Социн, ідеї якого набули поширення серед значної частини православного населення Речі Посполитої [27, 68]. Тезу Стефана Зизанія про те, що Христос не є посередником між Богом і людьми, дослідники пов'язують з конкретним джерелом – аріанством, яке заперечувало догмат про спокутницьку жертву Христа [23, 68]. Також Зизаній наслідував ідею західноєвропейських протестантів, які заперечували потребу в церковній ієрархії і вважали, що кожен мирянин, а у Зизанія це звучить, як *«праведний божий син»*, самостійно може відправляти церковні таїнства та обряди.

З такою ж легкістю, з якою Стефан Зизаній відходив від канонів православної церкви, він також міг започаткувати новий музичний стиль, який, ймовірно, поєднував би в собі традиційні православні та нові протестантські гуманістичні форми, наприклад, прості гармонізації православних літургічних текстів на зразок протестантських псалмів та пісень. На підтвердження цієї гіпотези свідчать і згадка про музично-теоретичний трактат протестанта Йоганна Шпангенберга серед книг Львівського братства, і явно пропротестантські погляди самого Зизанія, і вище згадувана відповідь Кирила Лукаріса, де він називає багатоголосся *«гармонічним співом псалмів»*. Саме ця пісенна форма була найпоширенішою у середовищі протестантської церкви.

З часом зародження партесного багатоголосся співпадають й найдавніші відомості про виникнення національного варіанту жанру духовної пісні. Так, кінцем XVI ст. датується рукопис, що нині зберігається у Познанській бібліотеці ім. Е. Рачинського, де зафіксовані поетичні тексти п'ятдесяти протестантських духовних пісень, перекладені з німецької на тодішню українсько-білоруську мову [19, 76]. Наступний документ, що підтверджує датування виникнення національного варіанту жанру духовної пісні, датується 80-90-ми рр. XVI ст. Це відомий віршовий полемічний комплекс із Волині, а також похідні від нього Києво-Михайлівський та Загорівський збірники початку XVII ст. [19, 76]. На думку О. Гнатюк, вірші цих збірників виявляють *«схожість з духовними піснями пізнішого періоду»*, тобто XVII го ст. [7, 39–40].

На фіксацію духовнопісенних текстів на початку XVII ст. вказує «Учительне Євангеліє», а саме остання сторінка рукопису з Києво-Михайлівського монастиря, що датується 1604 р., де записано оригінальну великодню духовну пісню церковнослов'янською мовою *«Нині веселий день нам настав»* [10, 10]. Цікаво, що до Київщини рукопис потрапив з Волині, адже переписувач у післямові до рукопису поряд з датою та власним іменем опосередковано зазначив посилення на свого благодійника князя католика Януша Острозького, який окрім багатьох титулів був також і каштеляном краківським, на що і вказує переписувач рукопису пан Білогородський. Збігається й те, що у 1604 р. Януш Острозький перебував у Києві і клопотав, аби архімандритом Києво-Печерської лаври став православний Єлєсій Плетенецький, а не уніат Іпатій Потій: *«Исписася сіа книга именем Євангелія учительная в лѣто по народженіи Ісусу Христа, сына божіа, тысяча шесть сот четвертого мѣсяца марта 9 дня на*

*святых мученик 40, иже в Савастии, мною грѣшным Авраамом Ивановичем Білгородским в богоспасаемом градѣ Петигорах у держави его милости пана Краковского» [12, арк. 536-536 зв.].*

І хоча перші згадки духовнопісенних текстів не мають нотного ряду, очевидно, що вони виконувалися як з музикою, так і без неї, що підтверджують, приміром, позначки до віршів з «Перла многоцінного» (1646.) К. Транквіліона-Ставровецького: «*Читай і співай на утіху душі своєї*»; «*Хоть співай, хоч читай, тилко світом Господа душу свою просвіщай и утішай*» [10, 53].

Найстарша збережена пам'ятка духовної пісні з нотним рядком датується лише 1649 р. Це запис богородичної пісні «*Радуйся, Маріє*», який фіксує характерний триголосий (кантовий) вид запису [13, 131; 19, 78].

Проте логічно виникає запитання, чим відрізнялися і чи відрізнялися взагалі між собою партесне багатоголосся та багатоголоса духовна пісня, адже обидва явища, ймовірно, були інспіровані впливами протестантською музичною культурою. Так, як, власне, нотних зразків обмаль, проте і ті що збереглися мають між собою спільні риси (постійна акордово-гармонічна фактура), то інший шлях порівняти між собою ці два явища полягає у аналізі термінології (власні назви явищ).

Одразу зазначимо, що для обидвох явищ використовувалася спільна термінологія. Для означення партесного багатоголосся на рівні з терміном «*партес*», тобто музична книжка-партія, використовувався термін «*кантика*» або «*кантичка*», тобто книга пісень, а також «*псалма*». Протестантські книги духовних пісень національними мовами для літургійного вжитку називалися «*канціоналами*», так само, як і католицькі (*cantionale ecclesiasticum*) [10, 27] і саме від «*канціоналів*» походить термін «*кантичка*». Сліди вживання терміну «*кантичка*» простежуються від середини XVII ст. і принаймні до початку XVIII ст. А термін «*псалма*» у значенні багатоголосої духовної пісні використовувався вже на початку XVII ст., зокрема, Кирилом Лукарісом. Проте чітку відмінність між цими термінами поки що з'ясувати не вдалося. Єдина характерна відмінність виникає тоді, коли застосовується термін партес, адже партесні твори записувалися окремими партіями, а багатоголосі духовні пісні записувалися партитурним типом запису, проте це стосується лише духовних пісень другої половини XVII ст., раніше ж вони так само могли записуватися у вигляді партитури.

Відомий прихильник «*партесного співу*» московський патріарх Нікон, описуючи музичні книги, використовував різні терміни: «*Девятыголосные кантычки зеленые, да осмогласные псалмы и Миневского обедню, да трехголосные концерта*» [26, 15]. Автор «*Музичної Граматики*» Микола Дилецький використовував термін «*кантика*» на рівні із терміном «*музичний зошит*»: «*и сего ради всегда возьмие кантику или тетрадь мусикійскую, подобает первѣ зрѣти на ключ*» [25, 38]. Поняття «*кантики*» фігурує також у рукописних партесних збірниках початку XVIII ст. із так званої «*Київської колекції*», де на початку партії другого баса у рамці з прописною літерою зазначено: «*сий початковій кантыки*» [11]. Цей термін трапляється й на звороті останнього аркуша тенорової партії у вигляді маргіналії: «*сію кантику имѣлъ Корнілій Свѣстукін Тенориста первой*». У 1675 р. про практику багатоголосого співу псалмів у Києві писав пастор-євангеліст Йоган Гербініус, який у 1674 р. перебував у Києві і за прихильності архімандрита Інокентія Гізеля відвідав Печерську лавру [32, 235]: «*І ось, раптом на вулиці, перед таким же входом до келії, стоячи співали два*

хори, і статъ яких я розрізняв по голосу, чоловіки *псалми* співали, а жінки відповіли... Я наче до небес підносився, коли хор *псалми* співав високо піднімаючись, тоді тихіше було чути той спів *псалмів*, а потім завершуючись приємно віддалявся» [33, D4-D4r.]. Додамо, що Гербініус народився і помер у Сілезії, а у 1673-75 рр. був проповідником лютеранської громади у Вільні.

Від останньої чверті XVII ст. автором багатьох псалм (багатоголосих духовних пісень) був український проповідник і богослов, пізніше митрополит Ростовський і Ярославський Данило Туптало [29, 182].

Таким чином, можна припустити, що як і партесне багатоголосся (яке зародилося у середовищі школи львівського Успенського братства і на формування якого вплинула протестантська музична культура), духовна пісня мала витoki якщо не з тієї ж львівської школи, то принаймні інші православні центри скористалися протестантським музичними формами (пізніше і католицькими) для оновлення власної музичної культури.

Остання ж згадка про музичну діяльність Стефана Зизанія збереглася після його смерті: приблизно за 70 років у «Музичній Граматиці» Микола Дилецький згадує про Зизанія, як про вправного композитора старшого покоління: «*Въ концертowych фантазіях, имаши послѣдовати старому творцу Зюцъ, его же творенія сут пѣсни моусеовы*» [25, 38]. Очевидно, що у Вільно, де навчався Дилецький і де створювався протограф «Граматики», твори Зизанія могли зберігатися у Свято-Духівському братстві. Те що, Дилецький був пов'язаний із братським середовищем свідчить цитата з «Граматики», де йдеться про те, що автор трактату навчався композиції як з творів католицьких, так і православних композиторів, а єдиним центром православного музичного життя у Вільно 70-ті роки XVII ст. залишалось Свято-Духівське православне братство: «*в Вилне, наук свободных учащеса, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пеня, якоже и римския*» [24, 8].

Отже, головним джерелом непослуху Зизанія був невідворотній вплив протестанських ідей. Загалом, протестантське шкільництво вперше в Україні переступило за рамки загумінкового благочестя, запровадивши освітній стандарт європейської гуманістичної школи. А за влучним висловом відомого дослідника культурологічного тла цього процесу Амбруаза Жобера, «*русини, які нічого не знали про гуманізм еразмівський, відкрили гуманізм завдяки протестантам*» [34, 296].

Це далеко не поодинокий приклад, коли у початковий період існування братств ректори або викладачі братських шкіл, які мали стосунок до музичної справи або приховано, або відкрито сповідували протестантські ідеї і можливо, таким чином, сприяли проникненню протестантських музичних форм до традиційної православної музичної культури.

Так, наступником Стефана Зизанія на посаді ректора Віленської братської школи був Кирило Лукаріс, який згодом став патріархом Олександрійським та Константинопольським. Будучи патріархом, Кирило Лукаріс надав підтверджувальну грамоту Луцькому братству (1623) та затвердив статuti братських шкіл у Луцьку і Києві, а також, нагадаємо, 25 березня 1614 р. надав підтвердження Львівському братству на використання «*гармоничного пѣнія псалмовъ*» у церкві. Як і Стефану Зизанію «*Лукарісу були притаманні доволі відчутні протестантські риси*», а «*сам Лукаріс якийсь час навчався у протестантських університетах Віттенберга й Женеви*» [16, 19]. Зазначимо, що бл. 1594 р. Кирило Лукаріс отримав посаду вчителя грецької мови у Острозі [20, 199-201]. Нагадаємо, що у той час з острозь-



ким гуртком були пов'язані троє шляхтичів-протестантів Андрій Римша, Симон Пекалід та Мартин Бронеvський. Більше того, протестанти та православні Речі Посполитої вступали між собою у тісні стосунки і навіть підписали низку уній (у Торуні – 1595, Бересті – 1596, Вільні – 1599) [20, 392].

Мелетій Смотрицький також перебував під впливом протестантських ідей. Смотрицький навчався у Віленській єзуїтській академії, починаючи приблизно від 1595 р., але був виключений з академії як схизматик, тобто православний [4, 36]. Згодом М. Смотрицький так писав у «Апології...» про наступний період свого життя: *«Хто був Теофіл Ортолог (під таким псевдонімом М. Смотрицький написав свій славнозвісний «Тренос...» – Авт.)? Лютерів прихильник, який в академіях Липській та Віттенберзькій при гробі Лютера свій молодий вік на науках отруївши, лютеранським димом закончений прибув до Литви, і Русь, лементуючи, тим же чадом заразив»* [4, 39]. Це зразковий приклад біографії того часу, адже починаючи з середини XVI ст., коло університетів, які найчастіше відвідувала українська молодь, виразно підкреслює її протестантські, або принаймні антикатолицькі симпатії. М. Смотрицький починав свою викладацьку діяльність у школі віленського Свято-Духівського православного братства [4, 49-50], тобто у тому ж навчальному закладі, де викладали Стефан Зизаній та Кирило Лукаріс. Дослідники сходяться на тому, що в другій половині 1610-х рр. він також викладав і у школі Київського Богоявленського братства.

Проте, вже у 1629 р. Мелетій Смотрицький став уніатом і агітував інших слідувати його прикладу. Зокрема, у творі «Exethesis» згадується про те, що партесний спів, який на той час називався фігуральним, є звичним у вживанні: *«Кричите: лиха унія, лиха унія! а чи давно так само кричали: от лихо – проповідь! от лихо – фігуральний (figuralne) спів! от лихо – з дзвінком ходити перед сакраментом! ляцьке то все! А тепер це все в уживанні – і вже добре!»* [4, 206]. Нагадаємо, що за історичними джерелами, що зокрема у Львівському Успенському братстві почали дзвонити у дзвони і проповідувати не пізніше початку 90-х років XVII ст., тобто ще до Берестейської унії. Вірогідно, що всі ці нові явища, разом із фігуральним співом, були запроваджені в один і той самий час, тобто до Берестейської унії.

Щодо практики використання партесного багатоголосся греко-католиками, то поки що маємо лише два свідчення. Перше стосується Мелетія Смотрицького, який у 1629 р. вже прийняв унію, проте не відмовився від згадок про вживання фігурального багатоголосся у церкві.

Друге свідчення більш розлоге, де стверджується, що уніати використовували під час Богослужіння такий самий спів, як і православні, що засвідчує цитата митрополита Йосифа Веляміна Рутського, предстоятеля Греко-Католицької Церкви починаючи від 1613 р. Так, у власному творі «*Sowita wina*» (себто «Подвійна вина») виданому у Вільно у 1620 р. він писав: *«Згадувались те раз з кафедри ... що у нас до церкви просфор не носять, панахид не відправляють; але якби ви в наших церквах бували, інакше б говорили: те саме співаємо й читаємо, що й ви! В олтарі коло святих дарів більше пошани й порядку, ніж у вас: кождий це признає, хто у нас буває. ... Єсть школи — тільки що ви про них знати не хочете, і про дальші роблять заходи. Щодо слов'янського язика, то ми ніколи ним не гордували, то вам хтось дав хибну звістку; навпаки, ми з слов'янських книг беремо проти вас доводи, їх пильно ховаємо, кохаємося в них. А навпаки, це з вашої громади був такий, що казав їм (слов'янським книгам) не вірити. Руської мови і*

*публічно вживаємо на казаннях, і приватно нею говоримо: брехня це, немовби вона була в нас у посміху!»* [2, 299].

Окремо додамо, що використання Смотрицьким, Могилою та Шпангенбергером поширеного у європейській музичній теорії терміну «*фігуральний спів*», дає змогу порівняти його із контекстом застосуванням аналогічного терміну у католицьких музичних центрах Речі Посполитою того часу.

Єзуїтські джерела вказують про час вживання фігурального багатоголосся у річному богослужбовому циклі, що з великою мірою ймовірності можна перенести і на православну традицію. Так, у Вільно після візитації колегіуму від 30.01.1618 р. залишився висновок складений Шимоном Ніклевічем, щодо інструкцій у застосовуванні фігурального співу у костелі: «*Щодо фігурального співу у костелі, то нічого не змінилося, але належить зберігати і старий звичай і дотримуватися дозволу візитатора Аргенті (аби фігуральний спів вживався на релігійних карнавалах, на свята та у неділі)*» [35, 58]. Це наводить на думку, що у православній службі бароковий фігуральний спів також вживався на свята та у неділю, а у інші дні братчики могли вживати монодичний спів візантійської традиції у нотолінійній нотації. Таким чином, також спостерігається подібність процесів у єзуїтів та у православних Речі Посполитої, адже католики так само, як і православні не відмовлялися від вживання монодії, а сполучали нову та старожитню традиції. Так само і вищезгадана відповідь патріарха Мілетія Пігаса підтверджувала одночасне використання як одноголосого, так і багатоголосого співу.

Таким чином, як мінімум до першої чверті XVII ст. у середовищі братств існувала тенденція до поширення протестантських форм та ідей, які переосмислювалися у контексті православ'я. Загалом, у час становлення братств, їх характерною ознакою був стрімкий та сміливий пошук нових форм та ідей інтелектуального та духовного існування – відбувалося оновлення православної Церкви Речі Посполитої.

Пошуки нових ідей та форм у церковному житті не оминули і музичної складової. Історичні джерела, які фіксують появу національного варіанту багатоголосся європейського типу, пов'язані виключно із середовищем православних братств і збігаються із часом зародження Львівського Успенського та Віленського Свято-Духівського братств. Тож, можна визначити хронологію, географію та конфесію поширення партесного багатоголосся.

Так, початок першого етапу маємо підстави відрахувати від часу заснування братських шкіл у Львові та у Вільно в останні 10-15 років XVI ст.

Другий етап має дві складові. Перша з них пов'язана із виникнення греко-католицької церкви у 1596 р. Про музичну частину діяльності греко-католицьких митрополитів поки що відомо вкрай мало. Сьогодні знаємо є лише свідчення від 1620 р. митрополита Йосифа Рутського, який загалом суттєво покращив греко-католицьке шкільництво. Проте, залишається невідомою діяльність його попередника Іпатія Потія, який свого часу спочатку заснував православне, а згодом і греко-католицьке братство у Бересті (що дає підстави дослідити його спадщину).

Друга складова цього етапу пов'язана із заснуванням Луцького Хресто-Воздвиженського братства у 1617 р. та Київського Богоявленського братства у 1615 р. Проте, якщо про музичну складову діяльності Луцького братства збереглися відомості, то про Київське братство аналогічних відомостей не збереглося.

Пролити світло може дослідження спадщини засновника Київського братства та братської школи митрополита Іова Борецького.

Третій етап пов'язаний із наставлянням Петра Могили митрополитом, а після заснування школи у приміщенні монастиря Св. Троїці у Києві виникає новий центр музичної освіти. Саме через посередництво київського музичного центру, починаючи від 1656 р. (коли митрополитом став наступник Петра Могили Сильвестр Косів), у московських джерелах з'являються свідчення про київських співаків, виконавців партесного багатоголосся як молодшого, так і старшого покоління. 18 січня 1656 р. було складено *«Царській наказъ Киевскому Боярину и воеводу Федору Федоровичу Волконскому о высылкѣ въ Москву Печерскаго монастыря старца Иосифа Загвойского, для обученія партесному пѣнію»*: *«И какъ къ вамъ сія наша грамота придетъ, и вы бы Киевского Печерскаго монастыря къ Архимандриту къ Иосифу Гризнѣ послали попроситъ Митрополита старца Иосифа Загвойского діака къ партесному пѣнію отпустить на время къ намъ Великому Государю»* [30, 30].

Ще один документ від того ж боярина прямо вказує на те, що у Сильвестра Косіва ще хлопчиком співав майбутній відомий композитор Василь Пикулицький, якого митрополит відмовився віддавати до Москви: *«Да сказывалъ мнѣ холопу твоему Федкѣ вспѣвакѣ Алешка Лешковскій, что есть у Киевского Митрополита Селивестра вспѣвакѣ Васка Пикулинскій, и началство и партесному пѣнію знаетъ ... И Митрополитъ де Селивестръ выслушавъ и приказалъ къ намъ: таковъ вспѣвакѣ Васка у него есть, и въ монастырѣ безъ него быть нельзя и отпустить къ тебѣ Государю не мочно. А вспѣваковъ, Государь, Алешку Лешковского, да Климка Коновского, давъ имъ подводы отпустили мы холопи твои исъ Киева, къ Москвѣ»* [30, 30].

Усі ці документи, пов'язані із Москвою, припадають на час патріарха Нікона. Про те, що до цього часу у Москві практика партесного багатоголосся не була поширеною, свідчить уривок з твору Петра Могили: *«чи годиться у церкві уживати фігуральний або партесний спів, чого в Москві не було і зараз немає»* [3, 345-346].

З огляду на все вищесказане, можна з впевненістю стверджувати, що на шляху подальшого дослідження практики партесного багатоголосся нас чекають нові захоплюючі історичні свідчення, що проливатимуть світло на практику партесного багатоголосся.

### Література

1. [Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов](#). Часть первая. Том VI. Акц. Об. печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого. – Киев, 1883. – 11–24 с.
2. [Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов](#). Часть первая. Том VII. Акц. Об. печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого. – Киев, 1887. – 816 с.
3. [Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов](#). Часть первая. Том IX. Акц. Об. печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого. – Киев, 1893. – 599 с.
4. [Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов](#). Часть первая. Том XI. Акц. Об. печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого. – Киев, 1904. – 932 с.
5. База даних «Ірмос» Інституту Літургійних Наук при УКУ [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.irm.org.ua/main.php>. - Назва з екрану.
6. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Музична Україна, 1978. – 181 с.

7. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава; Київ, 1994. – С. 39-40.
8. Дешиця М. Найдавніша па'мятка партесних творів / М. Дешиця // КАЛОФОНІЯ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Число 1. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів : «Видавництво львівської богословської академії», 2002. – С. 112-122.
9. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII-XIX століттях / О. Зосім. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
10. ІР НБУВ, ф. 312, № 121 / 117 с.
11. ІР НБУВ, ф. КДА (П), № 529.
12. ІР НБУВ, ф. Університету 206.
13. Ісаєвич Я.Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI– XVII ст. / Я.Д. Ісаєвич. – К. : Наукова думка, 1966. – 250 с.
14. Конотоп А. Супрасльський ирмологіон / А. Конотоп // Советская музыка. – 1972. – № 2. – С. 117-112.
15. Кралюк П.М. Мелетій Смотрицький і українське духовно-культурне відродження кінця XVI – початку XVII ст. / П.М. Кралюк. – Острого: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2007. – 206 с.
16. Крыловский А. Львовское ставропигиальное братство (опыт церковно-исторического исследования) / А. Крыловский. – К.: Тип. Императ. Ун-та Св. Владимира, 1904. – 314 с. (приложение) – 230 с.
17. Малышевский И. И. Александрийский патриарх Мелетий Пигас и его участие в делах Русской Церкви. Т. II. / И. И. Малышевский. – К., 1872. – 166 с.
18. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть / Ю. Медведик. – Львів.: УКУ, 2006. – С. 76.
19. Острозька академія. XVI–XVII століття: енциклопедія / [авт.-уклад. В. Атаманенко, П. Кралюк та ін.]. – Острого: Видавництво Нац. університету «Острозька академія», 2011. – 511 с.
20. Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI – початок XVII ст.): тексти і дослідження / [редкол. В.І. Шинкарук та ін.]. – К.: Наукова думка, 1988. – 568 с.
21. Памятники, изданные Киевской Комиссией для разбора древних актов. Т. 1. – 2-е изд., доп. – К., 1898. – 633 с.
22. Паславський І.В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI – першій третині XVII ст. / І.В. Паславський. – К. : Наукова думка, 1984. – 128 с.
23. РГБ, фундаментальна бібліотека Московської духовної академії ф. 173, № 107.
24. РДАДА ф. 181, № 541.
25. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII вв.: хрестоматія / [сост. Н.Д. Успенский]. – Л.: Музыка, 1976. – 239 с.
26. Старовойт О. М. Стефан Зизаній / О. М. Старовойт. – Львів, 1996. – 106 с.
27. Статут новоутвореної школи Успенського братства у Львові з програмою шкільного навчання. 8 жовтня 1597 р. // Історія Львова в документах і матеріалах. – К., 1986. – Док. № 42. – С. 50-53.
28. Український кант XVII – XVIII століть / [упор., вст. ст. і прим. Л. Івченко]. – К., 1990. – 199 с.
29. Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России / В. Ундольский. – М., 1846. – 46 с.
30. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття / О. С. Цалай-Якименко. – К.; Львів; Полтава, 2002. – 512 с.
31. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу: монографія / Ю. Ясіновський. – Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 2011. – 467 с.
32. Herbinus J. Religiosae Kyoviensis cryptae, sive Kyovia subterranea / J. Herbinus. – Jena, 1675.
33. Jobert A. Od Lutra do Mohyły. Polska wobec kryzysu chrześcijaństwa 1517 – 1648 / Przełożyła E. Sękowska. – Warszawa, 1994. – 332 s.
34. Kochanowicz J. Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych / Jerzy Kochanowicz. – Kraków : Wydaw. WAM, 2002. – 344 s.